



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2025  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 13

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED







# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2025  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 13

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2025

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 13, 2025

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chíncoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons  
Atribución-NoComercial Internacional (CC BY-NC 4.0)



**Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte** es la revista científica fundada en 1988 que publica el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Está dedicada a la investigación de la Historia del Arte de todas las épocas y acoge trabajos inéditos de investigación, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de estudio que abordan y que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico. Va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, así como a todos los profesionales del Arte en general. Su periodicidad es anual y se somete al sistema de revisión por pares ciegos. La revista facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de su publicación. **Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII** se publica en formato electrónico.

**Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte** (*Space, Time and Form. Serie VII*) is a peer-reviewed academic journal founded in 1988 and published by the Department of History of Art at the Faculty of Geography and History, UNED. It is devoted to the study of Art History of all periods and is addressed to the Spanish and international scholarly community, as well as to professionals in the field of Art. The journal welcomes previously unpublished articles, particularly works that provide an innovative approach, contribute to its field of research, and offer a critical analysis. It is published annually. The journal provides unrestricted access to its content beginning with the publication of the present online issue. **Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII** is published online and is indexed in the databases and directories listed below.

**Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII** está registrada e indexada en los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos internacionales y nacionales, como recomiendan los criterios de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora: Bibliography of the History of Art (BHA), CARHUS Plus+ 2018, CIRC 2021, Dialnet, DICE (2006-2010), DOAJ, Dulcinea (verde), e-spacio UNED, Emerging Sources Citation Index (ESCI), ERIH PLUS, Fuente Académica Plus (Ebescó), ÍndICES (CSIC) (1989-2011), Latindex, MIAR, MLA-Modern Language Association Database, Periodical Index Online (Proquest), REDIB, RESH (2009-2011), Scopus, SUDOC, Ulrich's Periodicals Directory, ZDB y OpenAlex.

**Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII** también ha sido indexada y evaluada en informes como el Índice H de las Revistas Científicas Españolas según Google Scholar Metrics (2013-2017). Desde el año 2019 cuenta con el Sello de Calidad Editorial y Científica de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), obtenido en la VI Convocatoria de evaluación de revistas, así como la Mención de buenas prácticas editoriales en igualdad de género, concedida por la FECYT en 2022. A nivel internacional, está registrada en el Scimago Journal & Country Rank (SJR) en las categorías «Visual Arts and Performing Arts» e «History» (en ambas cuartil 3; SJR: 0,11 en 2024) y, desde el año 2020, en el Journal Citation Reports (JCR), dentro de la categoría «Art» (2024: cuartil 4; JCI 44,48; posición 81/145).

#### EQUIPO EDITORIAL

**Edita:** Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia

**Director del Consejo de Redacción:** Álvaro Molina Martín (UNED)

**Editoras:** Mónica Alonso Riveiro (UNED), Lidia Mateo Leivas (UNED) y Elena Paulino Montero (UNED)

#### EDITORAS INVITADAS DEL DOSSIER DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N.º 13, NUEVA ÉPOCA (2025):

Alicia Fuentes Vega (Universidad Complutense de Madrid) e Irene García Chacón (Universidad Complutense de Madrid)

## **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Íñigo Almela Legorburu, Departamento de Historia del Arte, UNED, España  
Grégoire Extermann, SUPSI di Mendrisio, Suiza  
Miguel Ángel García Hernández, Departamento de Historia del Arte, UNED, España  
Georgiana Gluzman, CONICET, Argentina  
Adam Jasienki, Southern Methodist University, Dallas, Estados Unidos  
Joaquín Martínez Pino, Departamento de Historia del Arte, UNED, España  
Gema Menéndez Gómez, Departamento de Historia del Arte, UNED, España  
Constanza Nieto Yusta, Departamento de Historia del Arte, UNED, España  
Juan Antonio Olañeta, Universitat de Barcelona  
Isabel Ordieres Díez, Universidad de Alcalá, España  
Jorge Tomás García, Universidad Autónoma de Madrid, España  
Luis Sazatornil Ruiz, Departamento de Historia del Arte, UNED, España  
José Antonio Vigara Zafra, Departamento de Historia del Arte, UNED, España

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

Ferrán Barenblit, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), España  
Diane Bodart, Department of Art History and Archaeology, Columbia University, Estados Unidos  
Miguel Cabañas Bravo, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid, España  
Ute Dercks, Kunsthistorische Institut in Florenz (Italia), Italia  
Etelvina Fernández González, Universidad de León, España  
Aurora Fernández Polanco, Facultad de Bellas Artes, UCM, España  
José Manuel García Iglesias, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, España  
Luca Molà, Department of History and Civilization, European University Institute, Italia  
Isabel Ruiz de la Peña, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, España  
Roser Salicrú i Lluch, Institució Milà y Fontanals, CSIC, Barcelona, España  
Andrea Sommer Mathis, Austrian Academy of Science, Viena, Austria  
Sigrid Weigel, Technischen Universität Berlin, Alemania

## **DIRECTORA DE ETF SERIES I–VII**

Yayo Aznar Almazán, Departamento de Historia del Arte, Decana Facultad de Geografía e Historia, UNED

## **SECRETARIA DE ETF SERIES I–VII**

Marta García Garralón, Departamento de Historia Moderna, UNED

## **GESTORA PLATAFORMA OJS**

Carmen Chincoa Gallardo

## **COMITÉ EDITORIAL DE ETF SERIES I–VII**

Almudena Alba López, Departamento de Historia Antigua, UNED; Mónica Alonso Riveiro, Departamento de Historia del Arte, UNED; Carlos Barquero Goñi, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Enrique Cantera Montenegro, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Ainoa Chinchilla Galarzo, Departamento de Historia Moderna, UNED; Marta Gallardo Beltrán,

Departamento de Geografía, UNED; Marta García Garralón, Departamento de Historia Moderna, UNED; Íñigo García Martínez de Lagrán, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Prehistoria), UNED; Zoé de Kerangat, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; Juan Marín Hernando, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Prehistoria), UNED; Lidia Mateo Leivas, Departamento de Historia del Arte, UNED; Celeste Muñoz Martínez, Departamento de Historia Contemporánea UNED; Joaquín Osorio Arjona, Departamento de Geografía, UNED; Elena Paulino Montero, Departamento de Historia del Arte, UNED; María Rosa Pina Burón, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED; Núria Sallés Vilaseca, Departamento de Historia Moderna, UNED; Diego Sánchez González, Departamento de Geografía, UNED; Maria Serena Vinci, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED.

#### **LISTADO DE EVALUADORES DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N.º 10, NUEVA ÉPOCA (2022)**

Evaluadores/as que contribuyeron en números anteriores de la revista, y autorizaron la publicación de su nombre con dos años de retardo:

Reviewers participating previous issues, New Era, who agreed the publication of their names:

Alberto Velasco González (Universitat de Lleida)  
 Alfredo Mederos Martín (Universidad Autónoma de Madrid)  
 Alicia López Carral (CSIC) [art. Biblia]  
 Ana Diéguez Rodríguez (Instituto Moll) [art. Juan de Borgoña]  
 Ana Pol Colmenares (Universidad de Salamanca) [art. Figuración íntimo]  
 Ana Rodríguez Granell (Universitat Oberta Catalunya)  
 Antonio Bravo Nieto (Ministerio de Educación)  
 Antonio Rafael Fernández Paradas (Universidad de Granada)  
 Antonio Urquizar Herrera (UNED)  
 Benito Navarrete Prieto (Universidad de Alcalá de Henares)  
 Cecilia Iida (Universidad de Buenos aires)  
 Cecilia Rusconi (CONICET)  
 Concha Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza)  
 Diego Parra Donoso (Universidad de Chile)  
 Diego Parra Donoso (Universidad de Chile) [no incluido en 2021 por error]  
 Fernando Ramos Arenas (Universidad Complutense de Madrid)  
 Francisco García Ramos (Universidad Complutense de Madrid)  
 Isabel Tejeda Martín (Universidad de Murcia)  
 Javier Pérez Herreras (Universidad de Zaragoza)  
 Javier Pérez Herreras (Universidad de Zaragoza) [no incluido en 2021 por error]  
 Jennifer Cook (Università di Torino)  
 Jesús Ángel Sánchez Rivera (Universidad Complutense de Madrid)  
 Jorge Luis Marzo (BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona)  
 José Martín Martínez, (Universidad de Valencia).  
 Juan A. Calatrava Escobar (Universidad de Granada)  
 Julio Andrés Gracia Lana (Universidad de La Rioja)  
 María Lorenzo Hernández (Universitat Politècnica de València)  
 María Mercedes Cerón Peña (Universidad de Salamanca)  
 Monica Piera Miquel (Asociación para el Estudio del Mueble)  
 Nuria Casquete de Prado (Institución Colombina)

Olga Fernández López (Universidad Autónoma de Madrid)  
Pablo de la Fuente (John Paul II Catholic University of Lublin)  
Paula Revenga (Universidad de Córdoba)  
Roberto González Ramos (Universidad de Córdoba)  
Víctor Mora (Universidad Carlos III de Madrid)

#### **CORRESPONDENCIA**

Revista *Espacio, Tiempo y Forma*  
Facultad de Geografía e Historia, UNED  
c/ Senda del Rey, 7  
28040 Madrid  
e-mail: [revista-etf@geo.uned.es](mailto:revista-etf@geo.uned.es)

# SUMARIO · SUMMARY

## Miscelánea · Miscellany

- 3      **IGNACIO GONZÁLEZ CAVERO**  
La cultura material de Sevilla entre los siglos XI-XIII a través de la producción árabe escrita en época almohade. La importancia del legado 'Abbādī  
The Material Culture of Seville between the 11<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Centuries through Written Arabic Production in the Almohad Period. The Importance of the 'Abbādī Legacy
- 31      **MARCELINO GARCÍA SEDANO**  
Lo grotesco y siniestro neobarroco en la pintura española contemporánea. Un enfoque teratológico de la obra de Enrique Marty y Santiago Ydáñez  
Grotesque and Sinister Neobaroque in Contemporary Spanish Painting: A Teratological Approach to the Works of Enrique Marty and Santiago Ydáñez
- 55      **ESTHER SOLÉ I MARTÍ**  
De historiar la periferia a trazar redes culturales  
From Historicizing the Periphery to Tracing Cultural Networks
- 81      **VANESSA JIMENO GUERRA**  
Patrimonio artístico español en paradero desconocido: un peine medieval de «primorosos calados»  
Spanish Artistic Heritage in Unknown Location: A Medieval Comb «with Exquisite Fretworks»
- 101      **CHIARA CECALUPO Y ROBERTA RUOTOLO**  
The Mosaics of the Museum of the Campo Santo Teutonico (Vatican City): An Example of the Influence of Antiquity on Artistic and Industrial Production in the Late Nineteenth Century  
Los mosaicos del museo del Campo Santo Teutónico (Ciudad Del Vaticano): un ejemplo de la influencia de la antigüedad en la producción artística e industrial de finales del siglo XIX
- 129      **VICENTE GABRIEL PASCUAL MONTELL Y MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO**  
El pintor Juan Sariñena (c. 1545-1619) en el convento de santa Clara de Xàtiva (Valencia)  
The Painter Juan Sariñena (c. 1545-1619) in the Convent of Santa Clara of Xàtiva (Valencia)
- 153      **PABLO MARTÍNEZ**  
Trabajo, clase y violencia institucional. Tres escenas del sistema del arte español  
Labour, class and Institutional Violence. Three Scenes from the Spanish Artistic System

- 175 JORGE PRÁDANOS FERNÁNDEZ  
Las múltiples vidas de un manuscrito iluminado del *Fuero Juzgo*: análisis material, estilístico e iconográfico del Códice Rae Ms. 54  
The Multiple Lives of an Illuminated *Fuero Juzgo* Manuscript: Material, Stylistic and Iconographic Analysis of the Codex Rae Ms. 54
- 205 JÉSICA DOMÍNGUEZ MUÑOZ E IGNACIO AMILIVIA PARDO  
La *performance* como dispositivo de visibilización y desnaturalización del trabajo reproductivo  
Performance Art as a Mechanism for Visibility and Denaturalization of Reproductive Labor
- 227 SONIA JIMÉNEZ HORTELANO  
La platería del Real Monasterio de Santiago de Uclés en los siglos XV y XVI: obras de Francisco Becerril, Miguel de Vera y otros artífices  
The Silverware of the Royal Monastery of Santiago de Uclés in 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Century: Works by Francisco Becerril, Miguel de Vera and other Craftsmen
- 251 BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO  
Picasso y el eco africano: la forja de un mito en la Neue Galerie de Berlín en 1913  
Picasso and the African Echo: The Forging of a Myth at the Neue Galerie in Berlin in 1913
- 285 EVA GIL DONOSO, ANA ESTEBAN-MALUENDA Y ALBERTO RUIZ COLMENAR  
Una imagen vale más que mil palabras. El humor gráfico como herramienta crítica en la *Revista Nacional de Arquitectura* (1948-1958)  
A Picture is Worth a Thousand Words. Graphic Humor as a Tool for Criticism in *Revista Nacional de Arquitectura* (1948-1958)
- 311 LOLA VISGLERIO GÓMEZ  
¿El sur a la fuerza? Una mirada genealógica y situada al colectivo artístico Agustín Parejo School  
The South by Force? A Genealogical and Situated Approach to Agustín Parejo School Artistic Collective

## Dossier

*Vi(r)ajes. Efectos culturales de la movilidad en España · Travels, Twists, Turns. Cultural Effects of Mobility in Spain.* Alicia Fuentes Vega e Irene García Chacón  
(EDITORAS INVITADAS)

- 335 ALICIA FUENTES VEGA E IRENE GARCÍA CHACÓN  
Introducción. Movilidad y cultura material en España (siglos XIX y XX)  
Introduction. Mobility and Material Culture in Spain (19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries)

- 345 **ÁFRICA CABANILLAS CASAFRANCA**  
 Elena Brockmann: el viaje de formación de una joven pintora. Cartas inéditas desde Roma (1886-1887)  
 Elena Brockmann: The Training Trip of a Young Woman Painter. Unpublished Letters from Rome (1886-1887)
- 377 **IVANNE GALANT Y JORGE VILLAVERDE**  
 El viaje a España de M<sup>lle</sup>. Robert: un viaje canónico de la burguesía francesa durante los «años del hambre»  
 The Journey to Spain of M<sup>lle</sup>. Robert: A Canonical Journey of the French Bourgeoisie during the «Years of Hunger»
- 417 **SOL IZQUIERDO DE LA VIÑA**  
 El hotel Ca-Vostra de Lene Schneider-Kainer: refugio cosmopolita y «museo oriental» en la Ibiza de los años treinta  
 The Ca-Vostra Hotel by Lene Schneider-Kainer: A Cosmopolitan Refuge and «Oriental Museum» in 1930s Ibiza
- 449 **ANTONI VIVES RIERA**  
 Género y mujer campesina en la formación histórica del espectáculo turístico de baile regional: El Parado de Valldemossa en Mallorca (1905-1936)  
 Gender and Peasant Women in the Historical Making of the Regional Dance Tourist Show: El Parado de Valldemossa in Mallorca (1905-1936)
- 471 **MARÍA SEBASTIÁN SEBASTIÁN**  
 El trópico en el Mediterráneo. Tito's y el imaginario turístico en Mallorca  
 The Tropic in the Mediterranean. Tito's and the Tourism Imaginary in Majorca
- 499 **CARMELO VEGA**  
 Vacaciones a la española. El boom turístico y automovilístico en la revista *Triunfo*  
 Spanish-style Holidays. The Tourist and Automobile Boom in *Triunfo* Magazine
- 535 **JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ**  
 Paisajes (turísticos). Postales (auténticas). Usos diversos  
 (Tourist) Landscapes. (Authentic) Postcards. Diverse Uses
- 551 **ESTHER ROMERO SÁEZ**  
 Cartografiar el cuerpo salvaje: imágenes e (hiper)sexualidad desde las colonizaciones del siglo XIX  
 Mapping the Savage Body: mages and (Hyper)Sexuality from Nineteenth Century Colonization
- 577 **JAVIER MATEO DE CASTRO**  
 El impacto de la movilidad global en el museo. Diálogo, traducción e hibridación en la programación expositiva del Museo Nacional de Escultura del primer cuarto del siglo XXI

The Impact of Global Mobility on the Museum. Dialogue, Translation, and Hybridization in the Exhibition Programming of the Museo Nacional de Escultura in the First Quarter of the 21<sup>st</sup> Century

## Reseñas · Book Reviews

- 609 BORJA FRANCO LLOPIS  
Dodds, Jerrilynn, *Visual Histories from Medieval Iberia. Arts and Ambivalence*
- 613 ELENA PAULINO MONTERO  
Alonso Ruiz, Begoña, *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico*
- 615 SERGIO RAMIRO RAMÍREZ  
Pereda, Felipe, *El escultor errante. Fortunas y adversidades de Pietro Torrigiano*
- 619 DANIEL CRESPO DELGADO  
Vega, Jesusa, «Austen Henry Layard y las antigüedades de Nínive: entre el pasado la realidad y el ensueño», *La novela arqueológica o la ensoñación de la realidad* (s. XVIII-XIX)
- 623 JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN  
Negroni, María, *La idea natural*
- 627 Normas de publicación · Guidelines for authors



## MISCELÁNEA · MISCELLANY



# LA CULTURA MATERIAL DE SEVILLA ENTRE LOS SIGLOS XI-XIII A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN ÁRABE ESCRITA EN ÉPOCA ALMOHADE. LA IMPORTANCIA DEL LEGADO ‘ABBĀDĪ

## THE MATERIAL CULTURE OF SEVILLE BETWEEN THE 11TH AND 13TH CENTURIES THROUGH WRITTEN ARABIC PRODUCTION IN THE ALMOHAD PERIOD. THE IMPORTANCE OF THE ‘ABBĀDĪ LEGACY

Ignacio González Caverio<sup>1</sup>

Recibido: 24/08/2023 · Aceptado: 11/05/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.38006>

### Resumen

A partir del estudio y análisis de la documentación escrita el objetivo principal del presente artículo es dar a conocer aquellos datos vinculados con el pasado cultural de *Iṣbīliya*, centrados en el ámbito arquitectónico y recogidos por algunos autores árabes que vivieron en época almohade. Un momento en que Sevilla se convirtió en la capital andalusí de este nuevo movimiento, cuya importancia no solo ha quedado avalada por la historiografía tradicional y por las diferentes intervenciones arqueológicas realizadas en la ciudad, sino también por la amplia información que ha llegado hasta nosotros a través de los textos. Además, gracias a estos últimos podemos corroborar la pervivencia y relevancia que otras construcciones previas alcanzaron en este periodo, principalmente de época taifa, permitiéndonos así completar y establecer una comparación con las noticias que nos ofrecen el resto de autores precedentes.

### Palabras clave

Al-Andalus; *Iṣbīliya*; Sevilla; arte almohade; arquitectura; literatura árabe.

### Abstract

Based on the study and analysis of written documentation, the main objective of this article is to provide information on the cultural past of *Iṣbīliya*, focusing on the architectural sphere and collected by some Arab authors who lived in the

---

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: [ignacio.gonzalez@uam.es](mailto:ignacio.gonzalez@uam.es)  
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-6917-5050>>

Almohad period. At a time when Seville became the Andalusian capital of this new movement, the importance of which has been confirmed not only by traditional historiography and the various archaeological interventions carried out in the city, but also by the extensive information that has come down to us through texts. Moreover, thanks to the latter, we can corroborate the survival and relevance that other previous constructions reached in this period, mainly from the Taifa period, thus allowing us to complete and establish a comparison with the information provided by previous authors.

### Keywords

Al-Andalus; *Iṣḥīliya*; Seville; Almohad Art; Architecture; Arabic literature.

.....

## PUESTA EN VALOR DE LA DOCUMENTACIÓN ESCRITA ÁRABE

Las referencias documentales que los textos árabes nos ofrecen acerca de la ciudad de Sevilla durante los años de presencia islámica y, concretamente, en lo que concierne a su panorama arquitectónico, se incrementaron a partir de época almohade con respecto de periodos anteriores, que abordamos en una publicación previa<sup>2</sup>. Posiblemente la importancia que volvió a alcanzar *Išbiliya* a partir de mediados del siglo XII como núcleo político-administrativo andalusí del estado norteafricano fuese el motivo principal, teniendo en cuenta además el amplio programa constructivo y urbanístico que los califas emprendieron a partir de entonces. Nos referimos a toda una empresa edilicia política, militar y religiosa centrada en el sur de la ciudad, así como a otras edificaciones de gran importancia como los palacios de la *Buḥayra*, el *Ḥiṣn al-Faraʿ* o, incluso, la reforma y mantenimiento de construcciones existentes. Es el caso del acueducto de los Caños de Carmona o la mezquita emiral de Ibn ʿAdabbās, por citar algunos ejemplos.

En el presente artículo nos centraremos en las numerosas referencias que las fuentes documentales árabes nos aportan sobre los programas edilicios almohades, continuando con trabajos anteriores<sup>3</sup>. Estas fuentes son de gran importancia para el conocimiento de Sevilla en época islámica y, por ello, debemos fomentar, a su vez, una metodología interdisciplinar cada vez más necesaria con la finalidad de asimilar mejor dicho escenario.

En este sentido, y según tendremos ocasión de comprobar, la producción escrita llevada a cabo por diferentes autores de época almohade se convierte en un material de primera mano que nos permitirá comprender, por un lado, el amplio programa constructivo que los califas almohades realizaron en la capital andalusí; y, por otro lado, la relevancia que la dinastía ʿabbādī alcanzó en el siglo XI, así como el impacto que su legado material generó en los unitarios. Esto último supuso la pervivencia y continuidad ocupacional de muchos de sus edificios que, aunque enmascarados en cierta forma por transformaciones posteriores, se mantuvieron en pie. Por lo tanto, no debe resultarnos extraño que las referencias documentales que nos encontremos en estos momentos se centren, principalmente, en obras de nueva construcción como expresión material del poder almohade y, en lo que respecta al pasado de Sevilla islámica, de época taifa.

Además, la pormenorizada lectura y análisis de estas fuentes nos llevan a conocer —de manera total o parcial— algunas obras no conservadas escritas por determinados autores anteriores, siendo fundamental esta labor para acercarnos aún más al amplio repertorio bibliográfico con el que contamos para el estudio de al-Andalus. Y es precisamente en este contexto donde resultan imprescindibles

2. González Cavero, Ignacio: «Referencias sobre el patrimonio arquitectónico en *Išbiliya* a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII—Historia del Arte*, 8 (2020), pp. 369-396.

3. Aparte de las publicaciones citadas durante el desarrollo del presente artículo, véase González Cavero, Ignacio: *Arquitectura palatina en Sevilla y Murcia durante época almohade*. Madrid, UAM ediciones, 2018. En este sentido, y debido a la extensión que ocupa este particular, tan solo reproduciremos aquí aquellos fragmentos cuyas traducciones pueden llegar a diferir con respecto de sus ediciones árabes.

los trabajos realizados por los arabistas Francisco Pons Boigues<sup>4</sup>, M.<sup>a</sup> Jesús Viguera Molins<sup>5</sup>, Felipe Maíllo Salgado<sup>6</sup> o Juan Martos Quesada, entre otros, cuya reciente publicación sobre la historiografía andalusí<sup>7</sup>, y de obligada consulta, es de gran interés para comprender mejor todo este escenario<sup>8</sup>.

Por lo tanto, para dar respuesta a los objetivos formulados seguiremos un orden cronológico de los autores, teniendo en cuenta su fecha de fallecimiento y añadiendo, como complemento visual, una primera tabla con las noticias referidas al panorama arquitectónico de *Išbiliya* —cuyas investigaciones más relevantes sobre este ámbito citaremos—; y una segunda con aquellas ediciones árabes y traducciones de las que nos hemos servido para este artículo<sup>9</sup> (Tablas I y II) y que aparecen referenciadas en cada momento.

## REFERENCIAS A LA TAIFA DE SEVILLA POR PARTE DE AUTORES QUE ESCRIBIERON SUS OBRAS ENTRE LAS ÉPOCAS ALMORÁVIDE Y ALMOHADE

Durante el siglo XII varios fueron los autores que vivieron entre dos momentos de la historia política de al-Andalus, caracterizados por los movimientos almorávide<sup>10</sup> y almohade cuyas dinastías consiguieron incorporar el territorio andalusí a su imperio. En este contexto vivió el geógrafo ceutí al-Idrīsī (finales del siglo XI-1164/5)<sup>11</sup> quien, en el tercer cuarto del siglo XII, acudió a Sicilia llamado por Roger II (1130-1154) para incorporarse a su corte y escribir para él su *Nuzhat al-muštāq fī ijtirāq al-āfāq* (*Deseo de quien desea conocer el mundo*)<sup>12</sup> o, también llamado, *Kitāb Ruḡyār* (*Libro de Roger*). Dicho autor descendía del rey de la taifa de Málaga, Idrīs II (1042-1047), y además

4. Pons Boigues, Francisco: *Ensayo bio-bibliográfico sobre los historiadores y geógrafos árabe-españoles*. Madrid, Establecimiento tipográfico San Francisco de Sales, 1898.

5. Viguera Molins, M. Jesús: «Fuentes de al-Andalus (siglos XI y XII) 1: Crónicas y obras geográficas», *Códex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 13 (1998), pp. 9-32; Viguera Molins, M. Jesús: «Fuentes árabes para el estudio de al-Andalus», *XELB: revista de arqueología, arte, etnología e historia*, 9 (2009), pp. 27-38.

6. Maíllo Salgado, Felipe: *De historiografía árabe*. Madrid, Abada, 2009 (1ª ed. 2008).

7. Martos Quesada, Juan: *Historiografía andalusí. Manual de fuentes árabes para la historia de al-Andalus*. 2 vols., Cáceres, Sociedad Española de Estudios Medievales-Universidad de Extremadura-CSIC, 2022.

8. Además, no debemos olvidar el estudio realizado por M'hammad Benaboud sobre las fuentes de al-Andalus y, en particular, sobre el siglo XI (Benaboud, M'hammad: *Estudios sobre la historia de al-Ándalus y sus fuentes*. Rodríguez Peña, Francisco; Peña Martín, Salvador (trans.), Madrid, Editorial Verbum, 2015).

9. No obstante, y con la finalidad de conocer todas aquellas ediciones y traducciones existentes de las obras que vamos a abordar, puede consultarse el segundo volumen del estudio realizado por Juan Martos Quesada (véase nota 7) al que iremos haciendo referencia a la hora de hablar de cada uno de los autores.

10. En lo que concierne al conocimiento de la Sevilla almorávide, véase Marcos Cobaleda, María: *Los almorávides. Arquitectura de un imperio*. Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 225-260.

11. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, n.º 191, pp. 231-240; Oman, Giovanni: «Al-Idrīsī», en Lewis, Bernard *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, pp. 1.032-1.035; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 128-129; Lirola Delgado, Jorge: «Al-Idrīsī, Abū 'Abd Allāh», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2009, tomo VI, n.º 1.466, pp. 371-380.

12. Al-Idrīsī: *Nuzhat al-muštāq fī ijtirāq al-āfāq*. Sezgin, Fuat *et alii* (eds.), reprod. de la edición de 1952, Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1992; Al-Idrīsī: *Géographie d'Édrisi*, Amedée Jaubert, Pierre (trad.), 2 tomos, París, Imprimerie Royale, 1836-1840. Acerca de este autor y su obra, véase Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, n.º 132, pp. 288-292.

de vivir en Córdoba, visitó varias ciudades andalusíes. Fue en el año 1138 cuando, asentado ya en la corte del citado monarca normando, comenzó a recopilar materiales para su obra con la colaboración de un gran número de estudiosos versados en distintas ciencias que viajaron con este fin por diferentes partes el mundo.

En ella describe los itinerarios y las distancias existentes entre las ciudades, deteniéndose en las más importantes. Tal es el caso de Sevilla, a la que se refiere como una gran ciudad, poblada, dotada de una consistente muralla y con un gran número de baños y mercados. Al mismo tiempo, y antes de llegar a la capital sevillana desde Algeciras por el río, hace una breve alusión al *Hiṣn al-Zāhir*<sup>13</sup>, fortificación ubicada en las inmediaciones del Guadalquivir y que no debió ser otra que el denominado *Qaṣr al-Zāhir* de época taifa<sup>14</sup>, que ya mencionaban el historiador cordobés Ibn Ḥayyān (987-1076) y el último rey de la taifa de Sevilla, al-Mu'tamid (1069-1091) en sus poemas. Un alcázar al que al-Idrīsī cita en su otra obra *Uns al-muḥaḡ wa rawḡ al-furaḡ* (*Solaz de las almas y jardín de distracciones*)<sup>15</sup> sin ofrecernos mucha más información sobre él, algo que no debe resultarnos extraño, ya que se centra en los caminos e itinerarios —tanto principales como secundarios— entre localidades, castillos, mercados...<sup>16</sup>.

En estos momentos también debió escribirse la *Crónica anónima de los Reyes de Taifas*, conocida como *Tārīj mulūk al-ṭawā'if li-mu'allif ma'yḥūl* (*Historia de los reyes de taifas de autor desconocido*)<sup>17</sup>. Fue editada por Lévi-Provençal<sup>18</sup>, quien pensó que se trataba de una parte del *Bayān al-mugrib* de Ibn 'Idārī al-Marrākūṣī (m. después de 1313). Su traducción francesa se incorporó a la reedición de la obra de Dozy, *Histoire des musulmans d'Espagne*<sup>19</sup>, disponiendo, además, de una versión al castellano realizada por Maíllo Salgado<sup>20</sup>. Su autor se centra en la formación de los primeros reinos de taifas, basándose para ello en el *Matīn* (*Sólido*) de Ibn Ḥayyān, en el *Bayān al-wāḍiḥ fī al-mulimm al-fāḍiḥ* (*Exposición clara relativa a la*

13. Concretamente, y en lo que concierne a África y a la Península, véase Al-Idrīsī: *Description de l'Afrique et de l'Espagne par Edrīsī*. Dozy, Reinhart Pieter Anne; Jan de Goeje, Michael (ed., trad., notas y glosario), Leiden, Brill, 1886; Al-Idrīsī: *Kitāb Nuzhat al-muṣṭāq fī ijtirāq al-āfāq*, *Geografía de España*. Saavedra, Eduardo; Blázquez, Antonio (ed., trad. y estudio); Ubieto, Antonio (pról. e índ.), Valencia, Anubar Ediciones, 1974.

14. Abdel Aziz Salem, Elsayed: «Los palacios 'abbādíes de Sevilla», *Andalucía Islámica. Textos y Estudios*, IV-V (1983-1986), p. 154.

15. Es probable que se trate del mismo trabajo titulado *Rawḡ al-uns wa-nuzhat al-nafs* (*Jardín de solaz y recreo del alma*) o, incluso, de un resumen de este último, escrito para Guillermo I (1151-1166). Al-Idrīsī: *The Entertainment of Hearts and Meadows of Contemplation. Uns al-muḥaḡ wa-rawḡ al-furaḡ*. Sezgin, Fuat (ed.), Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1984. En lo que respecta a la parte correspondiente al norte de África y al-Andalus pueden consultarse Al-Idrīsī: *Uns al-muḥaḡ wa-rawḡ al-furaḡ*, *Los caminos de al-Andalus en el siglo XII*. Abid Mizal, Jassim (est., ed., trad., y anotaciones), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989; y Al-Idrīsī: *Uns al-muḥaḡ wa-rawḡ al-furaḡ. Qism šamāl Ifrīqiyā wa-bilād al-Sūdān. Al-Šarīf al-Idrīsī al-Sabtī (493-560h./1110-1165 m.)*. Nūḥī, Wāfī (ed.), Rabat, Wizārat al-Awqāf wa-l-Šu'ūn al-Islāmiya, 2007.

16. Sobre esta obra, sus ediciones y traducciones véase Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, n° 133, pp. 292-294.

17. Maíllo Salgado, Felipe, *op. cit.*, pp. 135-136; Martínez Enamorado, Virgilio: «*Crónica anónima de los Reyes de Taifas*», en Lirola Delgado, Jorge; Puerta Vilchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, n° 91, pp. 297-299; Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, n° 167, pp. 363-364.

18. Véase Ibn 'Idārī: *Al-Bayān al-mugrib 3. Histoire de l'Espagne musulmane au XI<sup>ème</sup> siècle*. Lévi-Provençal, Evariste (ed.), París, Librairie Orientale Paul Geuthner, 1930, pp. 289-316.

19. Dozy, Reinhart Pieter Anne: *Histoire des musulmans d'Espagne jusqu'à la conquête de l'Andalousie par les almoravides*. 3 tomos, Leiden, E.J. Brill, 1932, tomo III, pp. 215-235.

20. *Crónica anónima de los reyes de taifas (Tārīj mulūk al-ṭawā'if)*. Maíllo Salgado, Felipe (introd., trad. y notas), Madrid, Akal, 1991.

*calamidad oprobiosa*) de Ibn 'Alqama (m. 1115) —cuyo texto no conservamos— y en los *Qalā'id al-'iqyān* (*Collares de oro*) de Ibn Jāqān (m. 1134). No obstante, esta obra no tuvo mucha repercusión en otras posteriores, a excepción del *Kitāb al-'ibār* de Ibn Jaldūn (1132-1406).

Resulta significativo que, en lo que respecta a la taifa sevillana, no existan en la *Crónica anónima* datos relativos al reinado de al-Mu'tamid, teniendo que acudir a los años de gobierno de su padre, al-Mu'taḍid (1042-1069), para encontrarnos con alguna alusión al panorama arquitectónico de Sevilla en el siglo XI. Es el caso del alcázar de la ciudad, al cual su autor se refiere en varias ocasiones en el contexto de las diferentes aceifas realizadas por este monarca frente a otros reyes del *Ġarb al-Andalus* (Occidente de al-Andalus) y que podría corresponder con el primitivo palacio ubicado en el interior de la propia *madīna*<sup>21</sup>, frente a la mezquita aljama emiral de Ibn 'Adabbās. Incluso todo apunta a pensar que fuese en este mismo alcázar donde, según la citada crónica, se alojó al supuesto Hišām II al señalar cómo el *qāḍī* Abū l-Qāsim Muḥammad b. Ismā'il b. 'Abbād (1023-1042) «lo hizo alojar en su compañía en el alcázar, lo saludó con el título de califa (*bi-l-jilāfa*) e hízose su mayordomo (*ḥāyib*), como al-Manṣūr b. Abī 'Āmir, y su hijo Ismā'il 'Imād al-Dawla ocupó el puesto de al-Muẓaffar 'Abd al-Malik hijo de al-Manṣūr b. Abī 'Āmir»<sup>22</sup>, siendo así reconocido y proclamado por los Banū 'Abbād como forma de legitimar su posición en este convulso periodo de fragmentación política y territorial. Además, el propio autor de la *Crónica anónima* nos da a conocer la existencia en Sevilla de un baño con el nombre *Hammān al-Raqqāqīn* (Baño de los Pergamineros), en el que al-Mu'taḍid recibió a los señores de Morón, Ronda y Arcos para acabar asesinandolos en él.

Desconocemos dónde pudo encontrarse este baño y la importancia que debió tener para el monarca sevillano, siendo además conscientes del gran número de establecimientos de esta naturaleza con los que contó la ciudad —como ya ponía de manifiesto el propio al-Idrīsī— y muchos de los cuales fueron concebidos en al-Andalus como fundaciones piadosas o bienes habices (*aḥbās*). De igual forma sucedió con algunas mezquitas<sup>23</sup>, constituyendo una práctica habitual que las mujeres vinculadas a la corte, entre otras figuras dotadas de cargos importantes, fuesen sus promotoras. Así lo pone de manifiesto el historiador y biógrafo cordobés Ibn Baṣkuwāl (1101-1183)<sup>24</sup> en su *Kitāb al-šīla fī tā'rīj a'immat al-Andalus* (*Libro de la continuación de la Historia de los ulemas de al-Andalus*)<sup>25</sup> que, como

21. González Caveró, Ignacio: *Arquitectura civil y religiosa en época almohade: Sevilla y Murcia*. (Tesis doctoral inédita), 2 vols., Universidad Autónoma de Madrid, 2013, vol. II, pp. 41-52.

22. *Crónica anónima de los reyes de taifas...*, p. 73.

23. De gran interés resulta, para el caso de *Išbīliya*, el estudio realizado por García Sanjuán, Alejandro: «Los bienes habices y la repoblación de Andalucía en el siglo XIII: el caso de Sevilla», *Historia. Instituciones. Documentos*, 1999 (26), pp. 211-231. Para el conocimiento de esta institución socioeconómica islámica: García Sanjuán, Alejandro: *Hasta que Dios herede la tierra: los bienes habices en al-Andalus (siglos X-XV)*. Huelva, Universidad de Huelva, 2002.

24. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, n.º 200, pp. 246-249; Ben Cheneb, Mohamed; Huici Miranda, Ambrosio: «Ibn Baṣkuwāl», en Lewis, Bernard *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, pp. 733-744; De la Fuente González, Cristina: «Ibn Baṣkuwāl», en Lirola Delgado, Jorge; Puerta Vilchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2009, vol. II, n.º 393, pp. 550-565; Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, n.º 69, pp. 146-148.

25. Ibn Baṣkuwāl: *Kitāb al-šīla fī tā'rīj a'immat al-Andalus* (*Dictionarium biographicum*). Codera y Zaidín, Francisco (ed.): *Bibliotheca Arabico-Hispana*, 2 vols., Madrid, Editorial Rojas, 1882-1883.





FIGURA 1. LÁPIDA DE RUMAYKIYYA, 1085. Museo Arqueológico de Sevilla CE252. Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte-Pablo Quesada Sanz fotografía

su propio título indica, es una continuación de la obra biográfica *Tā'rīj 'ulamā' al-Andalus* (*Historia de los ulemas de al-Andalus*) de Ibn al-Faraḍī (962-1012), centrada en las biografías de los sabios de al-Andalus hasta el año 1139.

En una de ellas menciona la existencia de una mezquita en Sevilla cuya construcción debemos a la madre de al-Mu'taḍid<sup>26</sup> y que, según Valencia Rodríguez, podría tratarse del mismo oratorio que hoy ocupa la iglesia de San Juan de la Palma. Además, su antiguo *sawma'a* (alminar) fue, posiblemente, reconstruido tiempo después por I'timād (Rumaykiya), esposa de al-Mu'tamid y madre de al-Rašid<sup>27</sup>, a quien se le atribuye su edificación según la inscripción que estuvo colocada en la torre de esta iglesia<sup>28</sup>, hoy en el Museo Arqueológico de Sevilla (FIGURA 1). De tratarse de una reconstrucción, nos encontraríamos ante una mezquita promovida hasta en dos ocasiones por dos figuras femeninas de la misma posición y de gran relevancia en la corte 'abbādī. Según hemos tenido ocasión de adelantar, la participación de las mujeres en la construcción de este tipo de obras como fundaciones piadosas no debe resultarnos extraña, pues tenemos constancia de cómo las propias esclavas

26. Recogido por Valencia Rodríguez, Rafael: *Sevilla musulmana hasta la caída del califato: contribución a su estudio*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 595.

27. *Ibidem*.

28. Véase Amador de los Ríos, Rodrigo: *Inscripciones árabes de Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla-Patronato del Real Alcázar, 1998 (1ª ed. 1875), pp. 107-108.

de ‘Abd al-Raḥmān II (822-852) fueron las promotoras de la edificación de algunas mezquitas hasta tal punto de competir entre ellas mismas<sup>29</sup>.

## NOTICIAS DOCUMENTALES EN TORNO A LA CULTURA MATERIAL DE *Iṣḥāliya* DURANTE EL PERIODO ALMOHADE

Según los testimonios documentales y materiales que conservamos, la ciudad de Sevilla volvió a alcanzar en estos momentos la importancia que tuvo como centro político y administrativo de al-Andalus entre los años 714-716 con ‘Abd al-‘Azīz y durante los primeros reinos de taifas bajo el gobierno de los Banū ‘Abbād, especialmente en época de al-Mu‘taḍid y al-Mu‘tamid. Su elección como capital almohade andalusí conllevó una meditada y progresiva empresa constructiva a manos de los diferentes califas que se fueron sucediendo<sup>30</sup>, llegando incluso a equipararse con su homóloga Marrakech. Por todo ello son numerosas las noticias que, a partir de entonces, disponemos de *Iṣḥāliya*, realidad que nos permitirá conocer el patrimonio arquitectónico con el que contó y en el que los autores árabes, en mayor o menor medida, pudieron haber encontrado la manera de legitimar el califato almohade.

Prueba de ello la tenemos con Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā (m. después de 1198)<sup>31</sup>, oriundo posiblemente de Beja (Portugal) y su obra *Al-mann bi-l-imāma ‘alā l-mustaḍ‘afīn bi-an ḡa‘ala-hum Allāh a‘imma wa-ḡa‘ala-hum al-wāriṭīn* (*El don [divino] del imamato concedido a los que [previamente] habían sido humillados, pues Dios les ha hecho jefes (imāmes) y ha hecho de ellos los herederos [de sus opresores]*)<sup>32</sup>, de la que solo hemos conservado el segundo de los tres libros que la componen y que abarca entre los años 1159 y 1173<sup>33</sup>. Este autor pone en valor la labor desempeñada por el califato, como se espera de un cronista de corte ligado al aparato administrativo. Esto permite comprender las continuas referencias que encontramos en el citado texto

29. Sobre este particular puede consultarse González Caveró, Ignacio: *Arquitectura civil y religiosa en época almohade...*, vol. II, p. 306.

30. Valor Piechotta, Magdalena: *Sevilla almohade*. Málaga, Sarria, 2008; Villalba Sola, Dolores: *La senda de los almohades. Arquitectura y patrimonio*. Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 179-240.

31. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, n.º 199, pp. 245-246; Hopkins, John F. P.: «Ibn Ṣāḥib al-Ṣalāt», en Lewis, Bernard *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, pp. 924-925; Navarro Oltra, Vicente C.: «Ibn Ṣāḥib al-Ṣalāt al-Bāḡī, ‘Abd al-Malik», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2007, vol. V, n.º 1.052, pp. 87-90; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 138-139; Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, n.º 117, pp. 257-259.

32. Fierro Bello, Maribel: «El título de la crónica almohade de Ibn Ṣāḥib al-Ṣalāt», *Al-Qanṭara*, 24 (2) (2003), pp. 291-293.

33. Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā: *Ta’rīḡ al-mann bi-l-imāma, The History of the Moroccan Empire in Maghrib, Andalucía and Ifriqiya or Volume II of ‘Alman, bil Imāmah al-mustadhafīn*. ‘Abd al-Hādī al-Tāzī (ed.), Beirut, 1964; Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā: *Al-Mann bil-imāma (Historia del Califato almohade)*. Huici Miranda, Ambrosio (trad. y estudio), Valencia, Anubar, 1969. Véase también la edición parcial y su versión al castellano de Martínez Antuña, Melchor (est., ed. parcial y trad.): *Sevilla y sus monumentos árabes*. San Lorenzo de El Escorial, Imprenta del Monasterio, 1930; así como las traducciones parciales de Martínez Antuña, Melchor (est. y trad. parcial): «Campañas de los Almohades en España I», *Religión y Cultura*, 29 (1935), pp. 3-60; Roldán Castro, Fátima (trad. parcial): «De nuevo sobre la mezquita aljama almohade de Sevilla: la versión del cronista cortesano Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā». Jiménez Martín, Alfonso (ed.): *Magna Hispalensis (I). Recuperación de la aljama almohade*, Granada, Aula Hernán Ruiz, Cabildo Metropolitano, 2002, pp. 13-22; y Roldán Castro, Fátima (trad. parcial): «La ciudad de Sevilla como escenario. Releyendo a Ibn Ṣāḥib al-Ṣalāt», *Anaquel de Estudios Árabes*, 2016 (27), pp. 169-187.

en torno al programa constructivo llevado a cabo en Sevilla por esta nueva dinastía norteafricana, con la finalidad de dignificarla y dejar su huella en ella.

Fueron los califas Abū Ya'qūb Yūsuf (1163-1184) y su hijo y sucesor Abū Yūsuf Ya'qūb al-Manṣūr (1184-1199) quienes emprendieron un gran número de obras en la nueva capital andalusí<sup>34</sup>. Respecto del ámbito civil, Ibn Ṣāhib al-Ṣalā indica que se repararon las murallas del lado del Guadalquivir y el antiguo acueducto romano. Además, menciona que se construyeron puentes, la alcaicería (*qaysāriyya*) de la seda, las atarazanas, nuevas puertas y se levantaron rampas cubiertas (*al-zalāliq*) en aquéllas que daban al río, dándonos a conocer el nombre de algunas puertas de la muralla como la *Bāb Qarmūna*, *Bāb Ŷahwar*, *Bāb al-Kuḥl* y *Bāb al-Qaṭāy*<sup>35</sup>. Es precisamente a las afueras de la *Bāb Ŷahwar* y la *Bāb al-Kuḥl* donde, en lo que concierne a la arquitectura palatina, Ibn Ṣāhib al-Ṣalā ubica la edificación de los palacios de la *Buḥayra*<sup>36</sup>, a los que hay que añadir la plantación de una gran variedad de especies arbóreas en sus inmediaciones y las viviendas palatinas del *sayyid* Abū Ḥafṣ 'Umar, respectivamente. También a las afueras de la *Bāb al-Kuḥl* menciona las alcazabas interior y exterior, con una naturaleza más defensiva<sup>37</sup>.

Sabemos por el citado cronista que muchas construcciones anteriores continuaron estando en uso. Es el caso de la *qaṣaba al-'atiqa* (alcazaba antigua) —reservada para ceremonias oficiales de la corte y, posiblemente, como residencia temporal de los califas— o el palacio de Ibn 'Abbād, utilizado para alojar a aquellas delegaciones que acudían a Sevilla para convenir alguna cuestión diplomática y donde tenemos constancia que se hospedaron los Banū Mardaniš:

Llegó [Hilāl b. Mardaniš] con todos sus hermanos y con los partidarios de su padre, los caídes y los grandes de la gente militar de la frontera, al llegar ramadān de este año (empieza el 27 de abril de 1172) [...] Entró en su compañía en el castillo antiguo a la recepción del califa, cerca de la oración del atardecer del día de su llegada, y entonces apareció la luna nueva (hilāl) de Ramadān del año 567. Saludó al califa Abū Ya'qūb y lo reconoció en presencia de todos los Sayyides, del Sayyid ilustre Abū Ḥafṣ y de todos

34. Sobre este particular puede consultarse Domínguez Berenjeno, Enrique Luis: «La remodelación urbana de Iṣbīl a través de la historiografía almohade», *Anales de arqueología cordobesa*, 2001 (12), pp. 177-194; así como González Caverio, Ignacio: «La construcción durante el califato almohade: los casos de Sevilla y Murcia a partir de la documentación escrita», en Molero García, Jesús; Gallego Valle, David; Gil Crespo, Ignacio Javier (coords.): *La construcción fortificada medieval: historia, conservación y gestión*. Ciudad Real, Instituto Juan de Herrera, 2020, pp. 39-64.

35. Véase Ibn Ṣāhib al-Ṣalā: *Al-Mann bil-imāma...*, pp. 13, 65, 94, 190, 200 y 227; así como la edición árabe de Beirut (Ibn Ṣāhib al-Ṣalā: *Tārīḥ al-mann bi-l-imāma...*, pp. 118, 235, 298, 468, 481 y 517). A diferencia del resto de puertas que cita, en el caso concreto de la *Bāb Qarmūna* Ambrosio Huici Miranda no la menciona con su transcripción árabe, sino como «puerta de Carmona». No obstante, no hay duda de que debió ser la misma.

36. Amores Carredano, Fernando; Vera Reina, Manuel: «Al-Buḥayra/Huerta del Rey», en Magdalena Valor Piechotta y Ahmed Tahiri (coords.): *Sevilla almohade*. Sevilla-Rabat, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo-Universidad de Sevilla-Junta de Andalucía, 1999, pp. 185-190.

37. Respecto del ámbito palatino durante época almohade, resultan de gran interés los estudios realizados por Manzano Martos, Rafael: «Los palacios», en Magdalena Valor Piechotta y Ahmed Tahiri (coords.): *Sevilla almohade*. Sevilla-Rabat, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo-Universidad de Sevilla-Junta de Andalucía, 1999, pp. 63-76; Almagro Gorbea, Antonio: «El Patio del Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla», *Al-Qanṭara*, XX, 2 (1999), pp. 331-376; Almagro Gorbea, Antonio: «Una nueva interpretación del patio de la Casa de Contratación del Alcázar de Sevilla», *Al-Qanṭara*, XXVIII, 1 (2007), pp. 181-228; Almagro Gorbea, Antonio: «Los Reales Alcázares de Sevilla», *Artigrama*, 22, (2007), pp. 155-185.





FIGURA 2. COLUMNA DE IBN ADABBAS (DETALLE DE LA INSCRIPCIÓN CONMEMORATIVA), 829-830. Museo Arqueológico de Sevilla, CE258. Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte-Manuel Camacho Moreno fotografía

los hermanos y los jeques de los almohades y los *tālibes* de la corte [...] Se despidió Hilāl b. Mardaniš, entonces con sus compañeros, y se le procuró alojamiento a él y a sus compañeros. Se le hospedó en el magnífico y amplio palacio de Muḥammad Ibn ‘Abbād (Mutamid), emir de Sevilla; sus compañeros se hospedaron en las casas contiguas, y se les proporcionaron camas y tapices y comidas y regalos y bebidas y todo lo necesario, y comprendieron que eran los más allegados y los más amigos, y que los acogió cordialmente el reino califal y el poder imamí<sup>38</sup>.

Como estamos viendo en este fragmento, Ambrosio Huici Miranda menciona en su traducción el lugar donde el califa recibió a los Banū Mardaniš con el nombre «castillo antiguo», siendo la expresión correcta *qaṣaba al-‘atiqa* (alcazaba antigua) según hemos podido corroborar en la edición árabe de Beirut<sup>39</sup>. En nuestra opinión, es posible que el cronista de Beja hubiese querido diferenciar de esta forma un antiguo complejo palatino-militar respecto de las nuevas alcazabas que Abū Ya‘qūb Yūsuf ordenó levantar, a las que nos hemos referido con anterioridad. Así parece quedar constatado cuando, más adelante, el propio Ibn Šāḥib al-Šalā, narra cómo el acto de felicitación hacia el califa por parte de los cristianos de Ávila tras su derrota en 1173 tuvo lugar «en su alcázar, dentro de la alcazaba de Sevilla»<sup>40</sup>. De ahí que la *qaṣaba al-‘atiqa* quedase en el interior del conjunto configurado por las alcazabas

38. Ibn Šāḥib al-Šalā: *Al-Mann bil-imāma...*, pp. 193-194.

39. Ibn Šāḥib al-Šalā: *Ta’rij al-mann bi-l-imāma...*, pp. 472-473.

40. Ibn Šāḥib al-Šalā: *Al-Mann bil-imāma...*, pp. 231-232. Así figura también en la edición árabe (Ibn Šāḥib al-Šalā: *Ta’rij al-mann bi-l-imāma...*, p. 524).

interior y exterior a las que nos hemos referido, siendo denominada la *qaṣaba al-ʿatiqa* en su crónica a partir de ahora como «alcázar» (*qaṣr*). Por consiguiente, es evidente la antigüedad de esta última con respecto del programa constructivo llevado a cabo por los almohades, lo que nos lleva a reflexionar acerca de su origen y evolución.

Incluso volviendo al citado fragmento podemos leer que, tras el reconocimiento de Hilāl b. Mardaniš y sus compañeros, todos ellos fueron alojados en el palacio de Muḥammad Ibn ʿAbbād<sup>41</sup>. A nuestro juicio y teniendo en cuenta las noticias posteriores acerca de este palacio en las que siguió manteniendo esta misma función, sería el mismo donde se establecieron no solo antes de emprender la campaña de Huete (1172), sino también después de su derrota en esta última junto con las tropas almohades. Así lo pudo haber interpretado Ambrosio Huici Miranda en su traducción al referirse a este palacio como «castillo de Ibn ʿAbbād»<sup>42</sup>, ya que en la edición árabe de la crónica podemos leer «el lugar de Ibn ʿAbbād»<sup>43</sup>.

Al margen de estas diferencias que hemos comentado, en la obra de Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā la arquitectura religiosa alcanza una gran relevancia, quizá por constituir el dogma unitario la fundamentación del movimiento almohade. En este sentido Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā nos informa acerca del mal estado en que se encontraba la antigua mezquita emiral de Ibn ʿAdabbās, siendo el propio califa Abū Yūsuf Yaʿqūb al-Manṣūr quien ordenó su reforma. Gracias a esta noticia, podemos conocer algunos de sus elementos constructivos y parte del mobiliario. Nos referimos a la existencia de arcos, pórticos, el *minbar* o la propia *maqṣūra*. Además, resulta significativo que el autor reproduzca en su obra la inscripción fundacional de la citada mezquita<sup>44</sup> ubicada en una de las columnas que se encontraba próxima al *miḥrāb* (FIGURA 2), reflejándose así ese interés por salvaguardar un vínculo con la construcción omeya, en relación con la idea de legitimar la posición de estos nuevos califas en al-Andalus de la que venimos hablando.

Es posible que esta mezquita hubiese funcionado exclusivamente como aljama (*maṣyīd al-yāmiʿ*) de la población andalusí, pues el cronista de Beja alude a la existencia de otra mezquita que los almohades habían elegido a su entrada a Sevilla a mediados del siglo XII para sus oraciones diarias y del viernes:

Los almohades que la habían conquistado, habían escogido en su alcazaba, en el interior de Sevilla, una mezquita pequeña para sus oraciones de los días de semana y del viernes, pero resultó estrecha al elegirla por residencia sus sucesores y al aumentar los enviados almohades con las tropas. Había también la mezquita de la ciudad de Sevilla, conocida por la mezquita de al-ʿAdabas, que también resultó estrecha para sus habitantes, que rezaban en los patios y pórticos y en las tiendas de los mercados contiguos, y se alejaba de ellos la solemnidad en este precepto, y quizá se perdía su oración<sup>45</sup>.

41. Se trata de al-Muʿtamid de Sevilla, de cuya figura cabe destacar el estudio realizado por Lirola Delgado, Pilar: *Al-Muʿtamid y los Abadíes. El esplendor del reino de Sevilla (s. XI)*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2011.

42. Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā: *Al-Mann bil-imāma...*, p. 195.

43. Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā: *Taʾrīj al-mann bi-l-imāma...*, p. 473.

44. Acerca de dicha inscripción véase Ocaña Jiménez, Manuel: «La inscripción fundacional de la mezquita de Ibn ʿAdabbas de Sevilla», *Al-Andalus*, XII, 1 (1947), pp. 145-151.

45. Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā: *Al-Mann bil-imāma...*, p. 196; Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā: *Taʾrīj al-mann bi-l-imāma...*, p. 474.



FIGURA 3. VISTA EXTERIOR DEL ANTIGUO SAWMA'À (ACTUAL TORRE-CAMPANARIO) DE LA MEZQUITA ALJAMA ALMOHADE DE SEVILLA, 1184-1196, CATEDRAL DE SEVILLA. Fotografía del autor

Parece lógico pensar que este oratorio quedase pequeño ante la llegada de nuevos contingentes norteafricanos, a lo que habría que añadir el aumento demográfico de la ciudad y que la antigua aljama emiral se encontrase en un mal estado de conservación. En cuanto a su emplazamiento, pensamos que podría haberse ubicado en el espacio que posteriormente ocupó la «alcazaba interior» construida por Abū Ya'qūb Yūsuf a mediados del siglo XII, como así parece desprenderse también de la versión de Melchor Martínez Antuña —basada en el manuscrito de Oxford— y cuya traducción realizada por Fátima Roldán Castro coincide:

Los almohades conquistadores de Sevilla habían escogido en la alcazaba, situada en el interior de la ciudad, una pequeña mezquita, en la cual rezaban sus oraciones los días feriados y los viernes; pero al convertirla en residencia de sus sucesores y aumentar los contingentes de almohades que a ella acudían con sus tropas, resultó insuficiente el local de la mezquita<sup>46</sup>.

Quizás estas circunstancias conllevaron —siguiendo a Ibn Ṣāhib al-Ṣalā— que el califa Abū Ya'qūb Yūsuf iniciase la edificación de una nueva mezquita aljama<sup>47</sup>, la cual fue finalizada por Abū Yūsuf Ya'qūb al-Manṣūr. Sobre esta última cabe destacar la valiosa y pormenorizada

descripción que el mencionado autor nos ofrece de todo su proceso constructivo, así como de su alminar (FIGURA 3). Es más, al margen de algunas noticias que nos permiten aproximarnos a su conocimiento —tal es el caso de la cúpula que coronaba el *miḥrāb*, el sistema de cubierta, la pavimentación exterior, la presencia de un *sābāt* abovedado o la apertura en el muro de *qibla* de una pequeña cámara para custodiar el *minbar*, del cual nos aporta importantes detalles—, el cronista va más allá al referirse a los materiales y a algunos de los diferentes cargos que participaron en la construcción.

Pero a colación de todo lo anterior, nos llama la atención una noticia que nos ofrece el propio cronista de Beja con ocasión de la descripción que realiza acerca de la construcción de la mezquita aljama almohade de Sevilla:

[Abū Ya'qūb Yūsuf] construyó en la ciudad la mezquita grande y noble, para que la gente estuviese a sus anchas sin la estrechez de la otra mezquita, y la igualó a la mezquita de

46. Martínez Antuña, Melchor (est., ed. parcial y trad.): *Sevilla y sus monumentos árabes...*, p. 101 (véanse también los fols. 165-168 del manuscrito de Oxford que reproduce el autor en su obra). Respecto de la traducción realizada por Fátima Roldán Castro, puede consultarse en Roldán Castro, Fátima (trad. parcial): *De nuevo sobre la mezquita aljama almohade...*, p. 16.

47. Entre los diferentes estudios realizados sobre este particular, véase Jiménez Martín, Alfonso: «Notas sobre la mezquita mayor de la Sevilla almohade», *Artígrama*, 22 (2007), pp. 131-153; Jiménez Sancho, Álvaro: *La mezquita mayor almohade de Sevilla. Análisis arqueológico de su construcción*, (Tesis Doctoral), Universidad de Sevilla, 2015.



Córdoba en su amplitud. Llevó para construirla arquitectos y obreros; y se terminó en un corto número de años, a pesar de su grandeza y la anchura de su recinto sagrado y la elevación de su techo<sup>48</sup>.

En este mismo contexto sigue diciendo que el califa ordenó edificar «su alcazaba hasta la mitad»<sup>49</sup> para, más adelante, comenzar a hablar de la alcazaba interior y la exterior, información que nos resulta extraña en el desarrollo de las descripciones que realiza el autor de Beja acerca de la empresa constructiva llevada a cabo por los almohades. Sin embargo, hemos podido comprobar que la traducción que realiza Ambrosio Huici Miranda coincide con la edición árabe de Beirut<sup>50</sup>. De ahí que, acudiendo a autores posteriores que se basan en la obra de Ibn Šāḥib al-Šalā, es posible que el cronista almohade se estuviese refiriendo a la construcción del alminar de la mezquita aljama de Sevilla, respondiendo así a la primera fase de su edificación hasta que esta última fue retomada posteriormente por su hijo y sucesor Abū Yūsuf Ya'qūb al-Manṣūr. Es el caso del compilador marroquí Ibn 'Idārī al-Marrākušī (m. después de 1313), quien dice:

[Abū Ya'qūb Yūsuf] construyó la mezquita mayor para más desahogo de la gente y se llevó a cabo en un periodo pequeño de años, a pesar de su grandeza y de la amplitud de su estructura; edificó su alminar hasta la mitad y los glacís de las puertas de Sevilla por el lado del río como precaución contra las inundaciones que saliesen contra ella; construyó también su alcazaba, la exterior y la interior y pobló las fronteras desiertas<sup>51</sup>.

En estos momentos debemos mencionar también al compilador marroquí 'Abd al-Wāḥid al-Marrākušī (1185-m. después de 1224)<sup>52</sup>, autor del *Kitāb al-mu'ayib fī taljīs ajbār al-Magrib* (*Libro del que se asombra acerca del compendio de noticias históricas del Magreb*)<sup>53</sup>. Esta obra, compuesta posiblemente en Bagdad para un alto cargo de la corte abbāsī hacia 1224, se centra en describir las noticias del Magreb y al-Andalus desde el siglo VIII hasta el citado año, deteniéndose sobre todo en época almorávide y almohade. Al margen de contar con trabajos de autores anteriores como Ibn Ḥazm, Ibn Abī-l-Fayyāḍ, Ibn Ḥayyān o al-Ḥumaydī, dispone de noticias de primera mano al haber residido durante un tiempo en Fez y en al-Andalus. El uso que hace de su memoria ha llevado a algunos especialistas a desconfiar de la información que

48. Ibn Šāḥib al-Šalā: *Al-Mann bil-imāma...*, p. 65.

49. *Ibidem*.

50. Ibn Šāḥib al-Šalā: *Ta'rīj al-mann bi-l-imāma...*, p. 35.

51. Ibn 'Idārī: *Al-Bayān almagrib fī ijtisār ajbār mulūk al-Andalus wa-l-Magrib por Ibn 'Idārī al-Marrākušī*. *Los Almohades*. Huici Miranda, Ambrosio (trad.), 2 tomos, *Colección de Crónicas Árabes de la Reconquista*, II-III, Tetuán, Editora Marroquí, 1953-1954, I, p. 82.

52. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, p. 413; Lévi-Provençal, Evariste: «'Abd al-Wāḥid al-Marrākushī», en Rosskeen Gibb, H.A. et alii (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1960), tomo I, p. 94; Benhima, Yassir: «Al-Marrākušī, 'Abd al-Wāḥid», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2009, tomo VI, nº 1.531, pp. 512-514; Mañllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 143-144; Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, nº 2, pp. 15-17.

53. 'Abd al-Wāḥid al-Marrākušī: *The history of the almohades*. Dozy, Reinhart Pieter Anne (ed.), 1845 (1ª ed.), Leiden, Brill, 1881 (reimpresión en 2008); 'Abd al-Wāḥid al-Marrākušī: *Kitāb al-Mu'ayib fī taljīs ajbār al-Magrib*, *Lo admirable en el resumen de las noticias del Magrib*. Huici Miranda, Huici (trad.): *Colección de Crónicas Árabes de la Reconquista*, IV, Tetuán, Editora Marroquí, 1955. Véase también la traducción francesa realizada por Fagnan ('Abd al-Wāḥid al-Marrākušī: *Histoire des Almohades*. Fagnan, Edmond (trad.), Alger, Adolphe Jourdan 1893), publicación que ha sido reimpresa en 2008.

nos transmite. Sin embargo, no por ello debemos restarle el crédito que, bajo nuestro punto de vista, tiene esta fuente para el estudio del arte y la arquitectura y valorar su especificidad en el caso que nos ocupa.

De ahí que, en lo que concierne al objeto de nuestro estudio, su documentada estancia en Sevilla nos permita aproximarnos al patrimonio arquitectónico de *Išbiliya* y, principalmente, al ámbito palatino, lo que nos lleva a avalar la existencia de un gran número de palacios en la ciudad. ‘Abd al-Wāḥid al-Marrākuṣī hace referencia al antiguo alcázar de Sevilla, donde residía el supuesto Hišām II junto a al-Mu’taḍid, y a cómo el monarca ‘abbādī colocaba en su patio postes con las cabezas de sus enemigos. Además, este alcázar se convirtió en el escenario principal durante la sublevación de su hijo Isma‘īl hacia su padre. Incluso el *Kitāb al-mu‘yib* adquiere gran importancia por ser su autor el único que relaciona explícitamente el denominado *Qaṣr al-Mubārak* que aparece mencionado en la poesía del siglo XI con el último rey de la taifa sevillana, al-Mu’tamid, refiriéndose también a él como «palacio de Ibn ‘Abbād». Todo ello con ocasión del asesinato y enterramiento en este último de su visir y amigo Ibn ‘Ammār por el propio monarca, confirmando al mismo tiempo la pervivencia del *Qaṣr al-Mubārak* en el momento de escribir su obra.

Las últimas investigaciones apuntan a pensar que este palacio pudo haberse convertido en la residencia de al-Mu’tamid y, con el paso del tiempo, en el centro político-administrativo de la ciudad<sup>54</sup>. Encontramos una nueva referencia al alcázar ‘abbādī cuando, hacia el año 1091, un grupo de sevillanos inició una sublevación contra el monarca taifa que se encontraba en él, hecho al que se unió la entrada de los ejércitos almorávides. A esto hay que sumar la mención que el propio autor hace de otros palacios pertenecientes a al-Mu’tamid y que fueron saqueados por las tropas norteafricanas. Es precisamente en este escenario cuando ‘Abd al-Wāḥid al-Marrākuṣī se refiere a la muralla de la ciudad a la que se subió la población para pedir ayuda a los almorávides y en cuya *Bāb al-Faraḡ* —otra de las muchas puertas con las que contó el recinto amurallado— tuvo lugar un encuentro entre al-Mu’tamid y uno de los soldados norteafricanos.

Según hemos adelantado, es en época almohade cuando Sevilla vuelve a recuperar su esplendor, esta vez como capital andalusí de este nuevo movimiento. Así lo deja por escrito el propio autor, constatando la construcción de varios palacios y la plantación de multitud de jardines. Prueba de ello la tenemos con la edificación del *Ḥiṣn al-Faraḡ*<sup>55</sup> por Abū Yūsuf Ya‘qūb al-Manṣūr, quien ordenó levantar en él «palacios y pabellones,

54. González Caveró, Ignacio: «Seville, a Cultured and Influential Court: The Palace of Ibn ‘Abbād», *Arts* 12, 44 (2023) [en línea] <https://www.mdpi.com/2076-0752/12/2/44> [Consultado: 11 de mayo de 2024]. De gran importancia para comprender todo este contexto y los avances en el conjunto de los Reales Alcázares de Sevilla, son los trabajos que en los últimos años vienen realizando Miguel Ángel Tabales Rodríguez y Cristina Vargas Lorenzo. Es el caso, entre otros, de Tabales Rodríguez, Miguel Ángel; Vargas Lorenzo, Cristina: «Últimas investigaciones sobre el origen del alcázar y el palacio primitivo», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 20 (2020), pp. 21–61; Vargas Lorenzo, Cristina: «El palacio primitivo del Alcázar en el contexto de su primer recinto», en Tabales Rodríguez, Miguel Ángel (ed. y coord.): *Las murallas del Alcázar de Sevilla. Estudios arqueológicos y constructivos (El origen del Alcázar)*. Sevilla, Junta de Andalucía Sevilla, 2020, pp. 209–258.

55. Abdel Aziz Salem, Elsayed: *op. cit.*, pp. 153–155; Valor Piechotta, Magdalena: «Ḥiṣn al-Faraḡ», en Valor Piechotta, Magdalena; Tahiri Ahmed (coords.): *Sevilla almohade*. Sevilla-Rabat, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo-Universidad de Sevilla-Junta de Andalucía, 1999, pp. 191–194.



siguiendo en esto su costumbre de la afición a edificar y de la inclinación a ampliar»<sup>56</sup>. Estos datos nos llevan a pensar que, posiblemente, podríamos estar ante un amplio complejo palatino, identificado con los restos materiales de San Juan de Aznalfarache (FIGURA 4), donde sabemos que el citado califa pasó algunas temporadas.

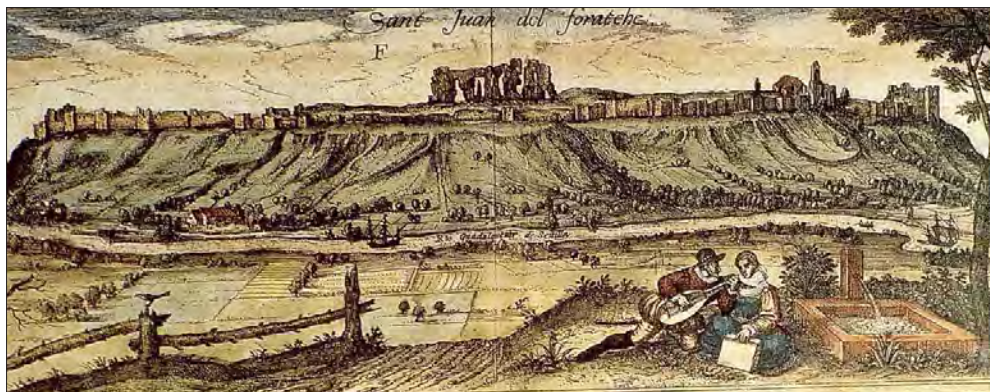


FIGURA 4. GEORG BRAUN Y FRANZ HOGENBERG, SAN JUAN DE AZNALFARACHE, SEVILLA, 1565. BRAUN, GEORG Y HOGENBERG, FRANZ, *CIVITATES ORBIS TERRARUM*, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, ER/4386, ILUSTRACIONES V.2, P. 243 (DETALLE)

Pero al primitivo alcázar de la ciudad donde residió el supuesto Hišām II, y que menciona ‘Abd al-Wāḥid al-Marrākuṣī en su obra, también se refiere el *ṭalaba* (intelectual de la doctrina almohade) y *qāḍī* (juez) malagueño Ibn ‘Askar (1188-1239)<sup>57</sup>. Así lo pone de manifiesto en su *al-Ikmāl wa-l-itmām fī šilat al-i‘lām bi-maḥāsini al-a‘lām min ahl Mālaqa al-kirām* (*Complemento y conclusión en la continuación de la Información sobre la excelencia de los malagueños ilustres*)<sup>58</sup> —conocida como *Ta’rīj Mālaqa* (*Historia de Málaga*)— con ocasión de la expulsión por la población sevillana del gobernador y la familia de al-Qāsim b. Ḥammūd. Se trata de la continuación de una obra biográfica de personajes ilustres malagueños que inició Qāsim b. Aṣḥab y finalizó su sobrino Ibn Ḥamīs, destacando en ella las biografías de 120 figuras almohades de las 173 que la componen. Aunque en un primer momento pueda resultar extraño que, en este contexto geográfico, nos encontremos referenciado al monarca sevillano al-Mu‘taḍid, el tiempo que pasó este último en Málaga como rehén de Yahyà b. ‘Alī b. Ḥammūd (1021-1022 y 1026-1035) permite justificarlo. Ibn ‘Askar, a la hora de detenerse en él, menciona la existencia de un baño en Sevilla donde el citado rey de la taifa ‘abbādī perpetró el asesinato contra algunos reyes

56. ‘Abd al-Wāḥid al-Marrākuṣī: *Kitāb al-Mu‘yib...*, p. 243.

57. Pons Boigues, Francisco, *op. cit.*, n° 242, p. 285; Latham, John Derek: «Ibn ‘Askar», en Bearman, Peri J. *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 2004, tomo XII (supplement), pp. 381-382; Calero Secall, M. Isabel: «Ibn ‘Askar», *Jābega*, 97 (2008), pp. 100-106; Calero Secall, M. Isabel: «Ibn ‘Askar, Abū ‘Abd Allāh», en Lirola Delgado, Jorge; Puerta Vilchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2009, tomo II, n° 327, pp. 393-396; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 142-143; Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, n° 64, pp. 137-138.

58. Ibn ‘Askar; Ibn Ḥamīs: *A‘lām Mālaqa*. Al-Murābiṭ al-Targī, ‘Abd Allāh (ed.), Rabat-Beirut, Dār al-Garb al-Islāmī, 1999; Vallvé Bermejo, Joaquín (trad. parcial): «Una fuente importante de la historia de al-Andalus. La ‘Historia’ de Ibn ‘Askar», *Al-Andalus*, XXXI (1966), pp. 237-265.

andalusíes y al que la *Crónica anónima de los reyes de taifas* denomina *Hammān al-Raqqāqīn* (Baño de los Pergamineros), como hemos tenido ocasión de comentar.

Fue en la capital almohade andalusí donde, tras la incorporación del *Šarq al-Andalus* (Levante de al-Andalus) al imperio norteafricano, pasó parte de su vida el murciano *šūfī* Ibn ‘Arabī (1165-1240)<sup>59</sup>. Incluso llegó a ocupar destacados puestos de carácter administrativo en la propia corte. En su etapa de peregrinación a Oriente —como consecuencia de su iniciación en 1184 hacia un modo de vida marcado por la espiritualidad— escribió en 1203 la *Risālat al-Quds* (*Epístola de la Santidad*)<sup>60</sup>, actualmente en la Biblioteca de El Escorial. Se trata de una carta, dividida en cuatro partes, que envió a su amigo y *šūfī* de Túnez Abū Muḥammad ‘Abd al-‘Azīz, en la que recoge una autobiografía suya y las biografías de sus maestros y compañeros espirituales, además de estar dotada de un cierto componente doctrinal.

Su estancia en Sevilla nos permite avalar el grado de fiabilidad a la hora de mencionar la existencia, en el último cuarto del siglo XII, de dos mezquitas aljamas, una de ellas conocida con el nombre de «Al-Udays»<sup>61</sup>, a la que acudían algunos santones. ¿A qué construcciones podría estar refiriéndose? Como hemos tenido ocasión de comentar, sabemos por Ibn Šāḥib al-Šalā que en el año 1182 se pronuncia la primera *juṭba* en la nueva mezquita ordenada construir por los almohades, perdiendo la condición de aljama la antigua mezquita emiral de Ibn ‘Adabbās y el oratorio elegido por estos últimos a su entrada en la ciudad. No cabe duda de que, en el año en que Ibn ‘Arabī escribe su obra, la mezquita aljama almohade ya había sido finalizada, pudiendo ser una de las que habla el citado autor. Por su parte, Rafael Valencia Rodríguez plantea que la mezquita de «Al-Udays» no es otra que la aljama emiral, cuyo término es el resultado de una transcripción incorrecta<sup>62</sup> y que nos permitiría corroborar, una vez más, la importancia que siguió manteniendo esta última durante los primeros momentos de presencia almohade en Sevilla bajo la dinastía mumīnī.

Esta dinastía debe su nombre al primer califa almohade, ‘Abd al-Mu’mīn (1130-1163), y para analizar sus primeros años de gobierno —así como lo que concierne al surgimiento de este movimiento reformista— se hace necesaria la consulta de la crónica del historiador y alfaquí Ibn al-Qaṭṭān (ca. 1185-m. después de 1252)<sup>63</sup>, titulada *Naẓm al-ḡumān li-tartīb mā salafa min ajbār al-zamān* (*Añazme de perlas. Disposición de noticias acaecidas en el tiempo [de la dinastía almohade]*). Esta obra

59. Ates, Ahmed: «Ibn al-‘Arabī», en Lewis, Bernard *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, pp. 707-711; AA.VV., «Ibn al-‘Arabī al-Ṭā’i», en Lirola Delgado, Jorge; Puerta Vilchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2009, tomo II, nº 299, pp. 158-332 (biografía y obra nº 336 por Jorge Lirola Delgado).

60. Ibn ‘Arabī: *Risālat al-Quds* (*Biografías*). Asín Palacios, Miguel (ed.), Madrid, Publicaciones de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada, 1939; Ibn ‘Arabī: *Risālat al-quds, Vidas de Santones Andaluces. La ‘Epístola de la Santidad’ de Ibn ‘Arabī de Murcia*. Asín Palacios, Miguel (trad.), reprod. facs. de 1933, Valladolid, Editorial Maxtor, 2005.

61. Ibn ‘Arabī: *Risālat al-quds, Vidas de Santones Andaluces...*, pp. 74-77, 155-156 y 172.

62. Valencia Rodríguez, Rafael: *Sevilla musulmana hasta la caída del califato: contribución a su estudio*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 589.

63. Latham, John Derek: «Ibn al-Qaṭṭān», en Bearman, Peri J. *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 2004, tomo XII (suplement), p. 389; Rodríguez Figueroa, Antonio: «Ibn al-Qaṭṭān, Abū Muḥammad», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2006, tomo IV, nº 960, pp. 398-403; Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, nº 112, pp. 246-248.

fue patrocinada por el califa almohade Abū Ḥafṣ ‘Umar al-Murtaḍā (1248-1266), de la cual únicamente se conservan los años comprendidos entre 1107 y 1139, correspondientes al Libro nº 13<sup>64</sup>, y de la que se sirvieron autores posteriores como Ibn ‘Iḍārī al-Marrākuṣī, Ibn al-Jaṭīb (1313-1374) o el anónimo del *Ḥulal al-mawṣīya* (ca. 1381-1382). Esto último ha permitido, además, recuperar algunos fragmentos desconocidos. Dada esta circunstancia son escasos los datos que poseemos de esta obra sobre el panorama arquitectónico de Sevilla en época islámica, refiriéndose únicamente el autor durante el emirato almorávide de ‘Alī b. Yūsuf (1106-1143) a las puertas de la muralla de la ciudad con ocasión del ataque cristiano de 1131-1132.

Contemporáneo de Ibn al-Qaṭṭān y testigo del progresivo declive de la dinastía almohade fue el historiador y literato valenciano Ibn al-Abbār (1199-1260)<sup>65</sup>, quien trabajó para esta última como *kātib* (secretario) de Valencia y *qāḍī* (juez) de Denia, finalizando sus días como jefe de la cancellería de la corte ḥafṣī de Túnez. Su importante producción<sup>66</sup> se caracteriza por sus obras de contenido biográfico, entre las que cabe destacar el *Kitāb al-ḥulla al-siyarā’ fī šu‘arā’ al-umarā’* (*Libro de la túnica de hilos de oro acerca de los emires poetas*)<sup>67</sup>, redactado en Bugía en 1248. En él, el citado autor recoge la biografía de diferentes poetas vinculados con el ámbito gubernamental de al-Andalus y el Magreb, y encontramos además varios poemas de al-Mu’tamid en los que cita algunos de sus palacios, como es el caso del *Qaṣr al-Zāhī* (Alcázar Próspero) y su *Sa’d al-Su’ūd* (Felicidad de las Felicidades)<sup>68</sup>.

Otro ejemplo de este mismo género que consideramos de gran interés para el tema que nos ocupa es el *Kitāb wafayāt al-a‘yan wa-anbā’ abnā’ al-zamān* (*Libro de las muertes de hombres inminentes e historia de los hijos de la época*), del erudito iraquí Ibn Jallikān (1211-1282)<sup>69</sup>. Esta obra, compuesta por ocho volúmenes y escrita entre 1256 y 1274, aborda un gran número de personajes destacados del mundo islámico, de entre los que ochenta y cinco son andalusíes<sup>70</sup>. Varios de ellos estuvieron muy

64. Ibn al-Qaṭṭān: *Nazm al-ḡumān li-tartīb mā salafa min ajbār al-zamān*. ‘Alī Makkī, Maḥmūd (ed.), Beirut, Dār al-Garb al-Islāmī, 1990; Abdul Hamid Kadim, Adnan (est. y trad.): *Estudio crítico. Traducción y análisis de la obra Nazm al-ḡumān fī ajbār al-zamān de Ibn al-Qaṭṭān*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 1992. Véase también Lévi-Provençal, Evariste (ed. y trad.): «Six fragments inédits d’une chronique anonyme du debut des almos hades», en *Mélanges René Basset: études nord-africaines et orientales*. Paris, L’Institut Des Hautes-Etudes Marocaines, 1925, vol. II, pp. 335-393.

65. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, nº 253, pp. 291-296; Ben Cheneb, Mohamed; Pellat, Charles: «Ibn al-Abbār», en Bernard Lewis *et alii*. (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, p. 673; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 144-145; Lirola Delgado, Jorge: «Ibn al-Abbār al-Qudā’ī» en Lirola Delgado, Jorge; Puerta Vilchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, nº 173, pp. 535-563; Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, nº 45-47, pp. 99-103.

66. Sobre este particular véase Ben Cheneb, Mohamed; Pellat, Charles: *op. cit.*, pp. 280-281.

67. Ibn al-Abbār: *Al-Ḥulla al-siyarā’*. Mu’nis, Husyan (ed.), 2 tomos, El Cairo, al-Šarika al-‘Arabīya li-l-ṭibā’a wa-l-naṣr, 1963-1964. Véase también la edición parcial de Dozy, Reinhart Pieter Anne: *Notices sur quelques manuscrits arabes*. Leiden, Brill, 1847-1851.

68. Incluso el propio Dozy editó y tradujo al latín la parte correspondiente de los Banū ‘Abbād y la entrada de los ejércitos almohades en Sevilla (Dozy, Reinhart Pieter Anne: *Scriptorium Arabum loci de Abbadidis*, Leiden, Brill, 1846, vol. II, pp. 46-125).

69. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, p. 415; Fück, Johann Wilhelm: «Ibn Khallikān», en Lewis, Bernard *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, pp. 832-833; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, p. 148; Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, nº 95, pp. 212-213.

70. Ibn Jallikān: *Kitāb wafayāt al-a‘yan*. ‘Abbās, Iḥsān (ed.), 8 vols., Beirut, Dār Ṣādir, 1968-1977; Ibn Jallikān: *Ibn Khallikān’s Biographical Dictionary*. De Slane, Mac Guckin (trad.), 4 vols., París, The Oriental Translation fund of Great Britain and Ireland, 1843-1871.

ligados a la capital sevillana, de ahí la importancia de este trabajo. Sin embargo, las referencias al ámbito arquitectónico no son muy abundantes, haciendo alusión de nuevo a los palacios construidos por al-Mu'taḍid y al-Mu'tamid de Sevilla y en uno de los cuales se alojó el emir Yūsuf b. Tāšufīn tras la batalla de Sagrajas (*al-Zallāqa*) en 1086, sin especificar más al respecto. A su vez, se refiere al «palacio de Sevilla» como el lugar donde fue asesinado Ibn 'Ammār un año antes y que, en relación a este mismo acontecimiento, 'Abd al-Wāḥid al-Marrākuṣī ya identificaba con el *Qaṣr al-Mubārak*, siendo posiblemente el mismo alcázar al que alude Ibn Jallikān tras la entrada de Sīr b. Abī Bakr en la capital en 1091.

Tenemos noticias de que este palacio, asociado a la figura de al-Mu'tamid, fue construido en el siglo XI, no dejando de utilizarse por ello las edificaciones preexistentes como ocurrió, según hemos visto, con el antiguo alcázar de Sevilla. Probablemente sea este último del que se ocupa el tunecino Ibn al-Šabbāt (1221-1282)<sup>71</sup> en su *Kitāb šilat al-simṭ wa simat al-murṭ fī šarḥ simṭ al-hadī fī l-fajr al-muḥammadī* (*Libro del regalo de la sarta de perlas y la hermosura del ropaje de seda en torno al comentario de la sarta de perlas ofrendada en alabanza al Profeta*)<sup>72</sup> al describir la entrada de Ṭāriq b. Ziyād en la ciudad. Es en este contexto cuando acordó con la población un tratado mediante el pago del impuesto de capitación (*ḡizya*) a cambio de la destrucción de la parte occidental del alcázar, con la posible intención de inhabilitarlo desde el punto de vista defensivo.

Finalmente, resulta fundamental para el conocimiento de la arquitectura palatina de *Išbīliya* en el siglo XI la antología literaria del historiador y geógrafo granadino Ibn Sa'īd al-Magribī (1214-1286)<sup>73</sup>, titulada *Kitāb al-mugrib fī ḥulā l-Magrib* (*Libro de lo extraordinario acerca de las joyas del Occidente*)<sup>74</sup>. Se trata de una obra iniciada por su bisabuelo y seguida por sus descendientes como continuación del *Muḥib fī faḍā'il al-Magrib* (*El prolijo acerca de los méritos del Occidente*) de al-Ḥiṭṭārī (m. 1155). Terminada por Ibn Sa'īd al-Magribī, abarca desde los primeros años de la presencia islámica en la Península hasta época almohade. A pesar de no haber llegado en su totalidad hasta nuestros días, la parte conservada está dedicada a Egipto, Túnez, norte de África y al-Andalus.

Gracias al *Kitāb al-mugrib* contamos con fragmentos de obras anteriores desaparecidas y con aquellos que han sido copiados de unos autores a otros.

71. Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 145-146; Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, n° 116, pp. 255-256.

72. La parte correspondiente a al-Andalus fue editada, junto con el *Kitāb al-iktifā'* de Ibn al-Kardabūs, en Muḥtār al-'Abbādī, Aḥmad (ed.): «Tārīj al-Andalus li-Ibn al-Kardabus wa-waṣfu-fu li-Ibn al-Šabbāt», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, XIV (1967-1968), pp. 99-163. Véase también Ibn al-Šabbāt: *Tārīj al-Andalus li-Ibn al-Kardabūs wa waṣfu-fu li-Ibn al-Šabbāt: nuṣṣān ḡadīdān*. Muḥtār al-'Abbādī, Aḥmad (ed.), Madrid, Ma'had al-Dirāsāt al-Islāmiya, 1971, pp. 127-191; así como su traducción en Santiago Simón, Emilio de: «Un fragmento de la obra de Ibn al-Šabbāt (s. XIII) sobre al-Andalus», *Cuadernos de Historia del Islam*, 5 (1973), pp. 5-91.

73. Pons Boigues, Francisco: *op. cit.*, n° 260, pp. 306-310; Pellat, Charles: «Ibn Sa'īd al-Magribī», en Bernard Lewis et al. (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, p. 926; Cano Ávila, Pedro; Mohamed Essawi, A. Tawfik; Comes, Mercè: «Ibn Sa'īd al-'Ansī, Abū l-Ḥasan», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2007, tomo V, n° 1.067, pp. 137-166; Maíllo Salgado, Felipe: *op. cit.*, pp. 146-147; Martos Quesada, Juan: *op. cit.*, vol. II, n° 119, pp. 263-265.

74. Ibn Sa'īd al-Magribī: *Kitāb al-Mugrib fī ḥulā l-Magrib*. Ḍayf, Šawqī (ed.), 2 vols., El Cairo, Dār al-Ma'arif, 1953-1955; Ibn Sa'īd al-Magribī: *El Mugrib*. Mohamed-Hammadi Mejdoubi, Hanaa (trad.), Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2014-2018.



Es el caso de la *Risāla* (*Epístola*) del poeta dianense Abū Ŷa'far b. Aḥmad (siglos XI-XII) —recogida por Ibn Bassām al-Šantarīnī (m. 1147) y reproducida por Ibn Sa'īd al-Magribī—, composición en prosa rimada en la que se describen dos de los palacios más importantes de la Sevilla del siglo XI, el *Qaṣr al-Mubārak* y el *Qaṣr al-Mukarram* (Alcázar Venerado)<sup>75</sup>. A colación de esto último, cabe señalar cómo el citado autor dedica especial atención a la taifa sevillana, circunstancia que permite constatar el esplendor literario que alcanzó la ciudad en estos momentos y cuyo recuerdo siguió vivo en la sociedad del siglo XIII, teniendo en cuenta además que Ibn Sa'īd al-Magribī fue enviado por su padre a Sevilla para formarse en el campo de las letras.

## CONCLUSIONES

El desarrollo urbanístico que adquirió Sevilla entre los siglos XI y XIII es una realidad que no solo ha quedado avalada por la historiografía tradicional y por las diferentes intervenciones arqueológicas realizadas, sino también a través de la producción escrita de varios autores árabes que vivieron en época almohade y que dejaron constancia de ello. Además, la proclamación de un nuevo califato en el occidente islámico y su elección como capital andalusí, junto con Marrakech al otro lado del Estrecho, contribuyeron a recuperar el esplendor que tuvo en época taifa.

En este sentido, y aunque disponemos de alguna que otra alusión al primitivo alcázar de la ciudad y a la mezquita emiral de Ibn 'Adabbās, el análisis de la información que estos autores nos ofrecen en sus obras —de carácter fundamentalmente histórico, geográfico y biográfico—, nos lleva a plantear que la mayoría de las referencias que conservamos acerca del panorama arquitectónico de *Išbīliya* se centran en época 'abbādī y almohade. Esto no debe resultarnos extraño si tenemos en cuenta que, como hemos desarrollado, esto pudo convertirse en una forma de legitimar la posición de este nuevo movimiento norteafricano en al-Andalus y, concretamente, en el que fue el centro político-administrativo de este territorio.

De ahí que la importancia que alcanzó la labor edilicia de la dinastía 'abbādī en el siglo XI y el impacto que tuvo entre los califas almohades durante las siguientes centurias queden perfectamente recogidos en la producción escrita de estos momentos, a diferencia de los testimonios materiales que han llegado hasta nosotros y que precisan, por consiguiente, de nuevas investigaciones para su conocimiento y recuperación. Es posible que esa pervivencia y continuidad ocupacional fuese el motivo por el que apenas conservamos referencias de un alcázar almohade en Sevilla como residencia oficial durante el tiempo que pasaron los califas en al-Andalus. Sin embargo, esto no excluye que se realizasen obras de ampliación, mejora y adaptación relacionadas con el gusto imperante de la época, como sabemos que así fue, además de un nuevo programa constructivo

75. Véase Lledó Carrascosa, Rocío: «Risāla sobre los palacios abadíes de Sevilla de Abū Ŷa'far ibn Aḥmad de Denia. Estudio y traducción», en *Sharq al-Andalus*, 3 (1986), pp. 191-200.

que impulsase a la ciudad a alcanzar el rango de capital andalusí con la finalidad de estar a la misma altura que su homóloga en el Magreb.

Pero aun siendo conscientes de que los textos que hemos manejado para este particular no fueron los únicos y que algunos de ellos han llegado hasta nosotros de manera parcial, cabe destacar la necesidad de abordar un nuevo estudio referido a las fuentes documentales a partir de época nazarí, el cual nos permitirá conocer algunas obras y fragmentos que no hemos conservado y completar así la información que disponemos en la actualidad.

		REFERENCIAS ARQUITECTÓNICAS							
AUTOR	TÍTULO FUENTE DOCUMENTAL	Alcázar de Sevilla	Mezquita aljama de Ibn 'Adabbās	Palacios de Sevilla (siglo XI)	Palacios almohades	Alcazabas	Mezquita aljama almohade	Mezquitas, baños, cementerios, atarazanas, alcaicería...	Muralla y puertas
Al-Iḍrīsī (finales del siglo XI-1164/5)	<i>Nuzhat al-muṣṭāq fī ijtirāq al-āfāq</i> (Deseo de quien desea conocer el mundo)			V				V	V
	<i>Uns al-muḥaṣṣ wa rawḍ al-furāṣ</i> (Solaz de las almas y jardín de distracciones)			V					
-----	<i>Tā'rij mulūk al-ṭawā'if li-mu'allif mayḥūl</i> (Historia de los reyes de taifas de autor desconocido)	V						V	
Ibn Bāskuwāl (1101-1183)	<i>Kitāb al-ṣila fī tā'rij a'immat al-Andalus</i> (Libro de la continuación de La Historia de los ulemas de al-Andalus)							V	
Ibn Šāhib al-Šalā (m. después de 1198)	<i>Tā'rij iftitāḥ al-Andalus</i> (Historia de la conquista de al-Andalus)		V	V	V	V	V	V	V
'Abd al-Wāḥid al-Marrākuṣī (1185-m. después de 1224)	<i>Kitāb al-mu'ayyib fī taljīs ajbār al-Magrib</i> (Libro del que se asombra acerca del compendio de noticias históricas del Magreb)	V		V	V				V
Ibn 'Askar (1188-1239)	<i>al-Ikmāl wa-l-itmām fī ṣilat al-'ilām bi-maḥāsin al-a'lām min ahl Mālaqa al-kirām</i> (Complemento y conclusión en la continuación de la Información sobre la excelencia de los malagueños ilustres)	V						V	
Ibn 'Arabi (1165-1240)	<i>Risālat al-Quds</i> (Epístola de la Santidad)						V	V	
Ibn al-Qaṭṭān (ca. 1185-m. después de 1252)	<i>Naẓm al-ḡumān li-tartīb mā salafa min ajbār al-zamān</i> (Añazme de perlas. Disposición de noticias acaecidas en el tiempo [de la dinastía almohade])								V
Ibn al-Abbār (1199-1260)	<i>Kitāb al-ḥulla al-siyarā' fī ṣu'arā' al-umarā'</i> (Libro de la túnica de hilos de oro acerca de los emires poetas)			V					
Ibn Jallikān (1211-1282)	<i>Kitāb wafayāt al-a'yan anbā' wa-anbā' al-zamān</i> (Libro de las muertes de hombres inminentes e historia de los hijos de la época)			V					
Ibn al-Šabbāṭ (1221-1282)	<i>Kitāb ṣilat al-simṭ wa simat al-murṭ fī ṣarḥ simṭ al-hadī fī l-fajr al-muḥammadi</i> (Libro del regalo de la sarta de perlas y la hermosura del ropaje de seda en torno al comentario de la sarta de perlas ofrendada en alabanza al Profeta)	V							
Ibn Sa'd al-Magribī (1214-1286)	<i>Kitāb al-mugrib fī ḥulā l-Magrib</i> (Libro de lo extraordinario acerca de las			V					

TABLA I. REFERENCIAS ARQUITECTÓNICAS SOBRE SEVILLA EN LA DOCUMENTACIÓN ESCRITA ÁRABE

AUTOR	TÍTULO FUENTE DOCUMENTAL	CRONOLOGÍA FUENTE DOCUMENTAL	EDICIONES ÁRABES COMPLETAS Y PARCIALES	TRADUCCIONES COMPLETAS Y PARCIALES
Al-Iḍrīsī (fin. siglo XI- 1164/5)	<i>Nuzhat al-muštāq fī ijtirāq al-āfāq</i> (Deseo de quien desea conocer el mundo)	Entre el 2º y 3º cuarto del siglo XII	Fuat Sezgin <i>et alii</i> (1952) Reinhart Pieter Anne Dozy y Michael Jan de Goeje (1886) Eduardo Saavedra y Antonio Blázquez (1974)	Pierre Amedée Jaubert (1836- 1840) Reinhart Pieter Anne Dozy y Michael Jan de Goeje (1886) Eduardo Saavedra y Antonio Blázquez (1974)
	<i>Uns al-muḥaṣṣ wa rawḍ al-furayḥ</i> (Solaz de las almas y jardín de distracciones)	3º cuarto del siglo XII	Fuat Sezgin (1984) Wāfi Nūḥī (2007)	Jassim Abid Mizal (1989)
-----	<i>Tārīj mulūk al-ṭawā'if li-mu'allif ma'ḥḥūl</i> (Historia de los reyes de taifas de autor desconocido)	3º cuarto del siglo XII?	Evariste Lévi-Provençal (1930)	Evariste Lévi-Provençal (1932) Felipe Maíllo Salgado (1991)
Ibn Bāskuwāl (1101-1183)	<i>Kitāb al-ṣila fī tā'rīj a'immat al-Andalus</i> (Libro de la continuación de La Historia de los ulemas de al-Andalus)	Siglo XII	Francisco Codera y Zaidín (1882- 1883)	-----
Ibn Ṣāḥīb al-Ṣalā (m. después de 1198)	<i>Tārīj iftitāḥ al-Andalus</i> (Historia de la conquista de al-Andalus)	2ª mitad del siglo XII	Melchor Martínez Antuña (1930) 'Abd al-Hādī al-Tāzī (1964)	Melchor Martínez Antuña (1930) Melchor Martínez Antuña (1935) Ambrosio Huici Miranda (1969) Fátima Roldán Castro (2002) Fátima Roldán Castro (2016)
'Abd al-Wāḥid al- Marrākūṣī (1185-m. después de 1224)	<i>Kitāb al-mu'ṣib fī taljīs ajbār al-Magrib</i> (Libro del que se asombra acerca del compendio de noticias históricas del Magreb)	1ª mitad del siglo XIII	Reinhart Pieter Anne Dozy (1845)	Ambrosio Huici Miranda (1955) Edmond Fagnan (1893)
Ibn 'Askar (1188-1239)	<i>al-Ikmāl wa-l-itmām fī ṣilat al-i'lām bi- maḥāsin al-a'lām min ahl Mālaqa al-kirām</i> (Complemento y conclusión en la continuación de la Información sobre la excelencia de los malagueños ilustres)	1ª mitad del siglo XIII	'Abd Allāh al-Murābit al-Targī (1999)	Joaquín Vallvé Bermejo (1966)
Ibn 'Arabī (1165-1240)	<i>Risālat al-Quds</i> (Epístola de la Santidad)	1203	Miguel Asín Palacios (1939)	Miguel Asín Palacios (1933)
Ibn al-Qaṭṭān (ca. 1185-m. después de 1252)	<i>Naẓm al-ḡumān li-tartīb mā salafa min ajbār al-zamān</i> (Añazme de perlas. Disposición de noticias acaecidas en el tiempo [de la dinastía almohade])	Mediados del siglo XIII	Evariste Lévi-Provençal (1925) Maḥmūd 'Alī Makkī (1990)	Evariste Lévi-Provençal (1925) Adnan Abdul Hamid Kadim (1992)
Ibn al-Abbār (1199-1260)	<i>Kitāb al-ḥulla al-siyarā' fī ṣu'arā' al- umarā'</i> (Libro de la túnica de hilos de oro acerca de los emires poetas)	1248	Husyan Mu'nis (1963-1964) Reinhart Pieter Anne Dozy (1846) Reinhart Pieter Anne Dozy (1847-1851)	Reinhart Pieter Anne Dozy (1846)
Ibn Jallikān (1211-1282)	<i>Kitāb wafayāt al-a'yan wa-anbā' abnā' al-zamān</i> (Libro de las muertes de hombres inminentes e historia de los hijos de la época)	1256-1274	Iḥsān 'Abbās (1968-1977)	Mac Guckin de Slane (1843-1871)
Ibn al-Šabbāṭ (1221-1282)	<i>Kitāb ṣilat al-simṭ wa simat al-murṭ fī ṣarḥ simṭ al-hadī fī l-fajr al-muḥammadī</i> (Libro del regalo de la sarta de perlas y la hermosura del ropaje de seda en torno al comentario de la sarta de perlas ofrecida en alabanza al Profeta)	Siglo XIII	Aḥmad Muḥtār al-'Abbādī (1967- 1968) Aḥmad Muḥtār al-'Abbādī (1971)	Emilio de Santiago Simón (1973)
Ibn Sa'īd al- Magribī (1214-1286)	<i>Kitāb al-muḡrib fī ḥulā l-Magrib</i> (Libro de lo extraordinario acerca de las joyas del Occidente)	Siglos XII-XIII	Šawqī Ḍayf (1953-1955)	Hanaa Mohamed-Hammadi Mejdoubi (2014-2018)

TABLA II. EDICIONES Y TRADUCCIONES UTILIZADAS DE LAS FUENTES DOCUMENTALES ÁRABES



## REFERENCIAS

- AA.VV.: «Ibn al-'Arabī al-Ṭā'ī», en Lirola Delgado, Jorge; Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.), *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2009, tomo II, n° 299, pp. 158-332.
- 'Abd al-Wāḥid al-Marrākuṣī: *The history of the almohades*. Dozy, Reinhart Pieter Anne (ed.), Leiden, Brill, 1881 (reimpresión en 2008. 1ª ed. 1845).
- 'Abd al-Wāḥid al-Marrākuṣī: *Histoire des Almohades*. Fagnan, Edmond (trad.), Alger, Adolphe Jourdan, 1893 (reimpresión en 2008).
- 'Abd al-Wāḥid al-Marrākuṣī: *Kitāb al-Mu'ayyib fī taljīs ajbār al-Magrib*, *Lo admirable en el resumen de las noticias del Magrib*. Huici Miranda, Ambrosio (trad.), *Colección de Crónicas Árabes de la Reconquista*, IV, Tetuán, Editora Marroquí, 1955.
- Abdel Aziz Salem, Elsayed: «Los palacios 'abbādīs de Sevilla», *Andalucía Islámica. Textos y Estudios*, IV-V (1983-1986), pp. 145-159.
- Abdul Hamid Kadim, Adnan (est. y trad.): *Estudio crítico. Traducción y análisis de la obra Nazm al-ḡumān fī ajbār al-zamān de Ibn al-Qaṭṭān*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 1992.
- Al-Idrīsī: *Géographie d'Édrisi*. Amedée Jaubert, Pierre (trad.), 2 tomos, París, Imprimerie Royale, 1836-1840.
- Al-Idrīsī: *Description de l'Afrique et de l'Espagne par Edrīsī*. Dozy, Reinhart Pieter Anne; Jan de Goeje, Michael (ed., trad., notas y glosario), Leiden, Brill, 1886.
- Al-Idrīsī: *Kitāb Nuzhat al-muštāq fī ijtirāq al-āfāq*, *Geografía de España*. Saavedra, Eduardo; Blázquez, Antonio (ed., trad. y estudio); Ubieto, Antonio (pról. e índ.), Valencia, Anubar Ediciones, 1974.
- Al-Idrīsī: *The Entertainment of Hearts and Meadows of Contemplation. Uns al-muhaj wa-rawḍ al-furaj*. Sezgin, Fuat (ed.), Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1984.
- Al-Idrīsī: *Uns al-Muhaḡ wa rawḍ al-furaḡ*, *Los caminos de al-Andalus en el siglo XII*. Abid Mizal, Jassim (est., ed., trad., y anotaciones), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989.
- Al-Idrīsī: *Nuzhat al-muštāq fī ijtirāq al-āfāq*. Sezgin, Fuat et alii (eds.), reprod. de la edición de 1952, Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1992.
- Al-Idrīsī: *Uns al-muhaḡ wa-rawḍ al-furaḡ. Qism šamāl Ifriqiya wa-bilād al-Sūdān. Al-Šarīf al-Idrīsī al-Sabtī (493-560h./1110-1165 m.)*. Nūḥī, Wāfī (ed.), Rabat, Wizārat al-Awqāf wa-l-Šu'un al-Islāmiya, 2007.
- Almagro Gorbea, Antonio: «El Patio del Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla», *Al-Qanṭara*, XX, 2 (1999), pp. 331-376.
- Almagro Gorbea, Antonio: «Una nueva interpretación del patio de la Casa de Contratación del Alcázar de Sevilla», *Al-Qanṭara*, XXVIII, 1 (2007), pp. 181-228.
- Almagro Gorbea, Antonio: «Los Reales Alcázares de Sevilla», *Artigrama*, 22 (2007), pp. 155-185.
- Amador de los Ríos, Rodrigo: *Inscripciones árabes de Sevilla*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla-Patronato del Real Alcázar, 1998 (1ª ed. 1875), pp. 107-108.
- Amores Carredano, Fernando; Vera Reina, Manuel: «Al-Buhayra/Huerta del Rey», en Magdalena Valor Piechotta y Ahmed Tahiri (coords.): *Sevilla almohade*. Sevilla-Rabat, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo-Universidad de Sevilla-Junta de Andalucía, 1999, pp. 185-190.

- Ates, Ahmed: «Ibn al-ʿArabī», en Lewis, Bernard *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, pp. 707-711.
- Ben Cheneb, Mohamed; Pellat, Charles: «Ibn al-Abbār», en Bernard Lewis *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, p. 673.
- Ben Cheneb, Mohamed; Huici Miranda, Ambrosio: «Ibn Bashkuwāl», en Lewis, Bernard *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, pp. 733-744.
- Benaboud, M'hammad: *Estudios sobre la historia de al-Ándalus y sus fuentes*. Rodríguez Peña, Francisco; Peña Martín, Salvador (trads.), Madrid, Editorial Verbum, 2015.
- Calero Secall, M. Isabel: «Ibn ʿAskar», *Jábega*, 97 (2008), pp. 100-106.
- Calero Secall, M. Isabel: «Ibn ʿAskar, Abū ʿAbd Allāh», en Lirola Delgado, Jorge; Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2009, tomo II, nº 327, pp. 393-396.
- Cano Ávila, Pedro; Mohamed Essawi, A. Tawfik; Comes, Mercè: «Ibn Saʿīd al-ʿAnsī, Abū l-Ḥasan», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2007, tomo V, nº 1.067, pp. 137-166.
- Crónica anónima de los reyes de taifas (Tārīḡ mulūk al-ṭawāʾif)*. Maíllo Salgado, Felipe (introd., trad. y notas), Madrid, Akal, 1991.
- Fuente González, Cristina, de la: «Ibn Baškuwāl», en Lirola Delgado, Jorge; Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2009, vol. II, nº 393, pp. 550-565.
- García Sanjuán, Alejandro: «Los bienes habices y la repoblación de Andalucía en el siglo XIII: el caso de Sevilla», *Historia. Instituciones. Documentos*, 1999 (26), pp. 211-231.
- García Sanjuán, Alejandro: *Hasta que Dios herede la tierra: los bienes habices en al-Andalus (siglos X-XV)*. Huelva, Universidad de Huelva, 2002.
- Domínguez Berenjeno, Enrique Luis: «La remodelación urbana de Isbilia a través de la historiografía almohade», *Anales de arqueología cordobesa*, 2001 (12), pp. 177-194.
- Dozy, Reinhart Pieter Anne: *Histoire des musulmans d'Espagne jusqu'à la conquête de l'Andalousie par les almoravides*. 3 tomos, Leiden, E.J. Brill, 1932.
- Dozy, Reinhart Pieter Anne: *Scriptorium Arabum loci de Abbadidis*, Leiden, Brill, 1846.
- Dozy, Reinhart Pieter Anne: *Notices sur quelques manuscrits arabes*. Leiden, Brill, 1847-1851.
- Fierro Bello, Maribel: «El título de la crónica almohade de Ibn Šāḥib al-Šalāt», *Al-Qanṭara*, 24, 2 (2003), pp. 291-293.
- Fück, Johann Wilhelm: «Ibn Khallikān», en Lewis, Bernard *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, pp. 832-833.
- González Caveró, Ignacio: *Arquitectura civil y religiosa en época almohade: Sevilla y Murcia* (Tesis doctoral inédita), 2 vols., Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- González Caveró, Ignacio: *Arquitectura palatina en Sevilla y Murcia durante época almohade*. Madrid, UAM ediciones, 2018.
- González Caveró, Ignacio: «La construcción durante el califato almohade: los casos de Sevilla y Murcia a partir de la documentación escrita», en Molero García, Jesús; Gallego Valle, David; Gil Crespo, Ignacio Javier (coords.): *La construcción fortificada medieval: historia, conservación y gestión*. Ciudad Real, Instituto Juan de Herrera, 2020, pp. 39-64.
- González Caveró, Ignacio: «Referencias sobre el patrimonio arquitectónico en Iṣbīliya a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII – Historia del Arte*, 8 (2020), pp. 369-396.

- González Cavero, Ignacio: «Seville, a Cultured and Influential Court: The Palace of Ibn ‘Abbād», *Arts* 12, 44 (2023) [en línea] <https://www.mdpi.com/2076-0752/12/2/44> [Consultado: 11 de mayo de 2024].
- Hopkins, John F. P.: «Ibn Ṣāḥib al-Ṣalāt», en Lewis, Bernard *et alii* (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, pp. 924-925.
- Ibn al-Abbār: *Al-Ḥulla al-siyarā’*. Mu’nis, Husyan (ed.), 2 tomos, El Cairo, al-Šarika al-‘Arabīya li-l-Ṭibā’a wa-l-Našr, 1963-1964.
- Ibn al-Qaṭṭān: *Nazm al-ḡumān li-tartīb mā salafa min ajbār al-zamān*. ‘Alī Makkī, Maḥmūd (ed.), Beirut, Dār al-Garb al-Islāmī, 1990.
- Ibn al-Šabbāt: *Tā’rij al-Andalus li-Ibn al-Kardabūs wa waṣfuhu li-Ibn al-Šabbāt: nuṣṣān ḡadīdān*. Muḥtār al-‘Abbādī, Aḥmad (ed.), Madrid, Ma’had al-Dirāsāt al-Islāmīya, 1971.
- Ibn ‘Arabī: *Risālat al-Quds (Biografías)*. Asín Palacios, Miguel (ed.), Madrid, Publicaciones de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada, 1939.
- Ibn ‘Arabī: *Risālat al-quḍs, Vidas de Santones Andaluces. La ‘Epístola de la Santidad’ de Ibn ‘Arabī de Murcia*. Asín Palacios, Miguel (trad.), Valladolid, Editorial Maxtor, 2005 (reprod. facs. de 1933).
- Ibn ‘Askar; Ibn Ḥamīs: *A’lām Mālaqa*. Al-Murāḥit al-Targī, ‘Abd Allāh (ed.), Rabat-Beirut, Dār al-Garb al-Islāmī, 1999.
- Ibn Bāskuwāl, *Kitāb al-Šila fī tā’rij a’immat al-Andalus (Dictionarium biographicum)*. Codera y Zaidín, Francisco (ed.), *Bibliotheca Arabico-Hispana*, 2 vols., Madrid, Editorial Rojas, 1882-1883.
- Ibn ‘Idārī: *Al-Bayān al-mugrib 3. Histoire de l’Espagne musulmane au Xlième siècle*. Lévi-Provençal, Evariste (ed.), París, Librairie Orientale Paul Geuthner, 1930.
- Ibn ‘Idārī: *Al-Bayān al-mugrib fī ijtisār ajbār mulūk al-Andalus wa-l-Magrib por Ibn ‘Idārī al-Marrākuṣī. Los Almohades*. Huici Miranda, Ambrosio (trad.), 2 tomos, *Colección de Crónicas Árabes de la Reconquista*, II-III, Tetuán, Editora Marroquí, 1953-1954.
- Ibn Jallikān: *Ibn Khallikān’s Biographical Dictionary*. De Slane, Mac Guckin (trad.), 4 vols., París, The Oriental Translation fund of Great Britain and Ireland, 1843-1871.
- Ibn Jallikān: *Kitāb wafayāt al-a’yān*. ‘Abbās, Iḥsān (ed.), 8 vols., Beirut, Dār Ṣādir, 1968-1977.
- Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā: *Tā’rij al-mann bi-l-imāma, The History of the Moroccan Empire in Maghrib, Andalucía and Ifriqiya or Volume II of «Alman, bil Imāmah al-mustadhafin»*. ‘Abd al-Hādī al-Tāzī (ed.), Beirut, 1964.
- Ibn Ṣāḥib al-Ṣalā: *Al-Mann bil-imāma (Historia del Califato almohade)*. Huici Miranda, Ambrosio (trad. y estudio), Valencia, Anubar, 1969.
- Ibn Sa’īd al-Magribī: *Kitāb al-Mugrib fī ḥulā l-Magrib*. Ḍayf, Šawqī (ed.), 2 vols., El Cairo, Dār al-Ma’arif, 1953-1955.
- Ibn Sa’īd al-Magribī: *Kitāb rāyāt al-mubarrizīn, El libro de las banderas de los campeones*. García Gómez, Emilio (ed. y trad.), Barcelona, Seix Barral, 1978 (1ª ed. 1942).
- Ibn Sa’īd al-Magribī: *El Mugrib*. Mohamed-Hammadi Mejdoubi, Hanaa (trad.), Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2014-2018.
- Jiménez Martín, Alfonso: «Notas sobre la mezquita mayor de la Sevilla almohade», *Artigrama*, 22 (2007), pp. 131-153.
- Jiménez Sancho, Álvaro: *La mezquita mayor almohade de Sevilla. Análisis arqueológico de su construcción*, (Tesis Doctoral), Universidad de Sevilla, 2015.
- Latham, John Derek: «Ibn ‘Askar», en Bearman, Peri J. *et alii* (eds.), *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 2004, tomo XII (supplement), pp. 381-382.
- Latham, John Derek: «Ibn al-Qaṭṭān», en Bearman, Peri J. *et alii* (eds.), *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 2004, tomo XII (suplement), p. 389.

- Lévi-Provençal, Evariste: «Six fragments inédits d'une chronique anonyme du debut des almohades», en *Mélanges René Basset: études nord-africaines et orientales*. Paris, L'Institut Des Hautes-Etudes Marocaines, 1925, vol. II, pp. 335-393.
- Lévi-Provençal, Evariste: «'Abd al-Wāḥid al-Marrākushī», en Rosskeen Gibb, H.A. et alii (eds.), *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1960), tomo I, p. 94.
- Lirola Delgado, Jorge: «Ibn al-Abbār al-Qudā'ī» en Lirola Delgado, Jorge; Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.), *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, nº 173, pp. 535-563.
- Lirola Delgado, Jorge: «Al-Idrīsī, Abū 'Abd Allāh», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2009, tomo VI, nº ١,٤٦٦, pp. ٣٨٠-٣٧١.
- Lirola Delgado, Pilar: *Al-Mu'tamid y los Abadíes. El esplendor del reino de Sevilla (s. XI)*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2011.
- Maíllo Salgado, Felipe: *De historiografía árabe*. Madrid, Abada, 2009 (1ª ed. 2008).
- Manzano Martos, Rafael: «Los palacios», en Magdalena Valor Piechotta y Ahmed Tahiri (coords.): *Sevilla almohade*. Sevilla-Rabat, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo-Universidad de Sevilla-Junta de Andalucía, 1999, pp. 63-76.
- Marcos Cobaleda, María: *Los almorávides. Arquitectura de un imperio*. Granada, Universidad de Granada, 2015.
- Martínez Antuña, Melchor: *Sevilla y sus monumentos árabes*. San Lorenzo de El Escorial, Imprenta del Monasterio, 1930.
- Martínez Antuña, Melchor: «Campañas de los Almohades en España I», *Religión y Cultura*, 29 (1935), pp. 3-60.
- Martínez Enamorado, Virgilio: «Crónica anónima de los Reyes de Taifas», en Lirola Delgado, Jorge; Puerta Vílchez, José Miguel (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2012, tomo I, nº 91, pp. 297-299.
- Martos Quesada, Juan: *Historiografía andalusí. Manual de fuentes árabes para la historia de al-Andalus*. 2 vols., Cáceres, Sociedad Española de Estudios Medievales-Universidad de Extremadura-CSIC, 2022.
- Muḥtār al-'Abbādī, Aḥmad (ed.): «Tārīj al-Andalus li-Ibn al-Kardabus wa-wasfu-fu li-Ibn al-Šabbāt», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, XIV (1967-1968), pp. 99-163.
- Navarro Oltra, Vicente C.: «Ibn Šāḥib al-Šalāt al-Bāyī, 'Abd al-Malik», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2007, vol. V, nº 1.052, pp. 87-90.
- Ocaña Jiménez, Manuel: «La inscripción fundacional de la mezquita de Ibn 'Adabbas de Sevilla», *Al-Andalus*, XII, 1 (1947), pp. 145-151.
- Oman, Giovanni: «Al-Idrīsī», en Lewis, Bernard et alii (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, pp. 1.032-1.035.
- Pellat, Charles: «Ibn Sa'īd al-Maghribī», en Bernard Lewis et al. (eds.): *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden-London, Brill, 1986 (1ª ed. 1979), tomo III, p. 926.
- Pons Boigues, Francisco: *Ensayo bio-bibliográfico sobre los historiadores y geógrafos arábigo-españoles*. Madrid, Establecimiento tipográfico San Francisco de Sales, 1898.
- Rodríguez Figueroa, Antonio: «Ibn al-Qaṭṭān, Abū Muḥammad», en Lirola Delgado, Jorge (dir. y ed.): *Biblioteca de al-Andalus*. Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2006, tomo IV, nº 960, pp. 398-403.
- Roldán Castro, Fátima: «De nuevo sobre la mezquita aljama almohade de Sevilla: la versión del cronista cortesano Ibn Sāḥib al-Salā» en Jiménez Martín, Alfonso (ed.): *Magna*

- Hispalensis (I). Recuperación de la aljama almohade*, Granada, Aula Hernán Ruiz, Cabildo Metropolitano, 2002, pp. 13-22.
- Roldán Castro, Fátima: «La ciudad de Sevilla como escenario. Releyendo a Ibn Ṣāhib al-Ṣalāt», *Anaquel de Estudios Árabes*, 2016 (27), pp. 169-187.
- Santiago Simón, Emilio de: «Un fragmento de la obra de Ibn al-Ṣabbāṭ (s. XIII) sobre al-Andalus», *Cuadernos de Historia del Islam*, 5 (1973), pp. 5-91.
- Tabales Rodríguez, Miguel Ángel; Vargas Lorenzo, Cristina: «Últimas investigaciones sobre el origen del alcázar y el palacio primitivo», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 20 (2020), pp. 21-61.
- Valencia Rodríguez, Rafael: *Sevilla musulmana hasta la caída del califato: contribución a su estudio*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, p. 589.
- Vallvé Bermejo, Joaquín (trad. parcial): «Una fuente importante de la historia de al-Andalus. La 'Historia' de Ibn 'Askar», *Al-Andalus*, XXXI (1966), pp. 237-265.
- Valor Piechotta, Magdalena: «Ḥiṣn al-Faraʿ», en Valor Piechotta, Magdalena; Tahiri Ahmed (coords.): *Sevilla almohade*. Sevilla-Rabat, Fundación Tres Culturas del Mediterráneo-Universidad de Sevilla-Junta de Andalucía, 1999, pp. 191-194.
- Valor Piechotta, Magdalena: *Sevilla almohade*. Málaga, Sarria, 2008.
- Vargas Lorenzo, Cristina: «El palacio primitivo del Alcázar en el contexto de su primer recinto», en Tabales Rodríguez, Miguel Ángel (ed. y coord.): *Las murallas del Alcázar de Sevilla. Estudios arqueológicos y constructivos (El origen del Alcázar)*. Sevilla, Junta de Andalucía Sevilla, 2020, pp. 209-258.
- Viguera Molins, M. Jesús: «Fuentes de al-Andalus (siglos XI y XII) I: Crónicas y obras geográficas», *Códex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 13 (1998), pp. 9-32.
- Viguera Molins, M. Jesús: «Fuentes árabes para el estudio de al-Andalus», *XELB: revista de arqueología, arte, etnología e historia*, 9 (2009), pp. 27-38.
- Villalba Sola, Dolores: *La senda de los almohades. Arquitectura y patrimonio*. Granada, Universidad de Granada, 2015.





# LO GROTESCO Y SINIESTRO NEOBARROCO EN LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA. UN ENFOQUE TERATOLOGICO DE LA OBRA DE ENRIQUE MARTY Y SANTIAGO YDÁÑEZ

## GROTESQUE AND SINISTER NEOBAROQUE IN CONTEMPORARY SPANISH PAINTING: A TERATOLOGICAL APPROACH TO THE WORKS OF ENRIQUE MARTY AND SANTIAGO YDÁÑEZ

Marcelino García Sedano<sup>1</sup>

Recibido: 25/07/2023 · Aceptado: 27/03/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.38019>

### Resumen

El universo pictórico de Enrique Marty y Santiago Ydáñez se caracteriza por una inmersión formal y temática en algunos aspectos oscuros de la condición humana y la deformación consciente de su representación. Desarrollar una aproximación «teratológica» como metodología, permite analizar las causas y las posibles lecturas sobre la presencia de lo grotesco y siniestro en la producción de estos autores. El objetivo principal es relacionar diversas aproximaciones teóricas desde el ámbito de lo grotesco, lo siniestro y lo neobarroco con estos pintores, planteando la pregunta de la legitimidad de una teratología hacia cierta pintura española contemporánea. En conclusión, la deformación consciente de la pintura, tanto del referente como de la obra, se relaciona con una actitud neobarroca, reflejo de situaciones que van desde lo subconsciente a una crítica a los sistemas culturales tradicionales y también a la historia y la contemporaneidad.

### Palabras clave

Pintura Contemporánea; Arte Contemporáneo Español; Teratología; Siniestro; Grotesco; Enrique Marty; Santiago Ydíañez.

### Abstract

The pictorial universe of Enrique Marty and Santiago Ydáñez is characterized by a formal and thematic immersion into certain dark aspects of the human condition

---

1. Universidad San Francisco de Quito. C. e.: [mgarcias@usfq.edu.ec](mailto:mgarcias@usfq.edu.ec)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1812-906X>

and the conscious deformation of their representation. The employment of a «teratological» approach as a methodological framework allows the analysis of the causes and interpretations of the presence of the grotesque and sinister elements within the artistic works of those artists. The objective is to relate various theoretical approaches from the realms of the grotesque, the uncanny, and the neobaroque to these painters, raising the question of the legitimacy of teratology in relation to certain contemporary Spanish painting. The conscious deformation of both the subject matter and the artwork itself is related to a neobaroque attitude, reflecting situations ranging from the subconscious to a critique of traditional cultural systems as well as of history and contemporaneity.

### Keywords

Contemporary Painting; Spanish Contemporary Art; Teratology; Sinister; Grotesque; Enrique Marty; Santiago Ydiáquez.

.....

## UNA INTRODUCCIÓN A CIERTA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

La presencia de lo grotesco, lo dionisiaco y la exageración voluptuosa de lo emocional desde premisas barrocas, así como el coqueteo con lo siniestro en la obra de diversos pintores contemporáneos y las aproximaciones teóricas que existen al respecto, permiten desarrollar, de forma metafórica, una teratología sobre cierto lenguaje pictórico español contemporáneo. Este término es en sí mismo arriesgado, aunque no nuevo en el ámbito académico de las artes<sup>2</sup>. Lo teratológico contiene una actitud aglutinadora de características formales y motivaciones metodológicas que devienen en discursos transversales y comunes —salvando las diferencias— en la obra de artistas como Enrique Marty y Santiago Ydáñez. La selección de estos autores responde a la relación de su obra con el tema estudiado a pesar de que la nómina de pintores que exploran las categorías estéticas negativas es muy amplia. Sin embargo, la adecuación de su discurso a los conceptos desplegados en el estudio, así como la relevancia y consistencia de su trabajo, justifica la presencia de su obra como articuladora de la disertación sobre algunas de las llamadas estéticas negativas en el arte pictórico contemporáneo español. A efectos del estudio, las estéticas negativas que articularán la discusión son lo siniestro, lo grotesco y lo abyecto.

La teratología, término que proviene de la biología, define el «estudio de las deformidades o monstruosidades presentes en un organismo vegetal o animal»<sup>3</sup>. Es común en la pintura contemporánea española, como ya lo fue en otros periodos de las artes, la presencia de lo grotesco o lo siniestro<sup>4</sup> como motivos pictóricos, de la deformidad como elemento estilístico, o también de cierta distorsión consciente en los aspectos técnicos de la representación. Lo teratológico, aplicado al caso de la pintura, intentará estudiar la presencia, las causas y la interpretación de la deformidad como un elemento definitorio de lo estilístico. También indagará sobre lo grotesco como objeto y sujeto presente en diversos periodos del arte y la tendencia

---

2. Lo monstruoso y por consiguiente el enfoque teratológico ha sido abordado por diversos teóricos como Nochlin, Linda: *The body in pieces: The fragment as a Metaphor of Modernity*, Thames and Hudson, New York, 1995; Raquejo, Tonia en «Sobre lo monstruoso: un paseo por el amor y la muerte», en Domingo Hernández Sánchez (ed.): *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca, universidad de Salamanca, 2002, pp. 51-87; Vázquez Rocca, Adolfo «Lo abyecto y lo monstruoso en el arte de vanguardia», *Escáner cultural, Revista de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*, 87 (2006) [en línea]: <https://escaner.cl/escaner87/transversales.htm> [consultado el 21/03/2025] o García Cortés, José Miguel, *Orden y caos (Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte)*. Barcelona, Anagrama, 1997, por mencionar solo algunos. En cuanto a lo teratológico aplicado al arte como tal, sólo se han encontrado estudios relativos a la fotografía latinoamericana como los trabajos de Cuarterolo, Andrea Laura: «Fotografía y teratología en América Latina: una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX», *A Contracorriente*, 7 – 1 (2009), pp. 119-145 o López Sánchez, Oliva: «Dos en uno y cada uno en dos»: La imagen del cuerpo monstruoso en la teratología del siglo XIX en México», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea] <http://journals.openedition.org/nuevomundo/57824> [consultado el 19/03/2025]. Enfoques teratológicos en cuanto a la pintura y el arte en general los realizados por Dini, Renato Bermúdez: «Aproximaciones teratológicas al retrato en la pintura contemporánea», *Revista Sans Soleil*, 7 (2015), pp. 82-102; y Adamopoulou, Eycharistia: *La estética teratológica en la actualidad artística*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 2012.

3. Real Academia Española: «Definición 1», *Diccionario de la lengua española*, 23.6 ed., 2022.

4. Categorías que pueden relacionarse o desprenderse de lo monstruoso y que, en este artículo, es preferible tratar por separado al poseer dimensiones muy diferenciadas que sirven para profundizar y aclarar las características de esa pintura.

a una obscuridad revisionista de la historia del arte y la cultura, sobre todo española. El estudio de estas dimensiones estéticas desde la aproximación propuesta en este artículo desemboca y abraza el concepto de «neobarroco», entendido como un conjunto de actitudes y características formales propuestas para categorizar ciertos ejemplos artísticos y que señalan una forma de posicionarse ante el devenir cultural contemporáneo partiendo del espíritu vitalista dionisiaco.

La motivación metodológica de este artículo parte de la observación de diversas aproximaciones teóricas previas hacia estos artistas por parte de críticos y teóricos como las llevadas a cabo por Omar-Pascual Castillo, conocedor, intérprete y mediador de la obra de Enrique Marty y Santiago Ydáñez, o por Iván de la Torre Amerighi, entre otros. Una serie de disertaciones sobre las obras de estos autores recogidas en artículos, catálogos de exposiciones y entrevistas servirán a los propósitos de este artículo y que marcan el estado de la cuestión sobre este asunto. En los textos curatoriales, reseñas, críticas y artículos académicos que materializan esas aproximaciones, se aprecian lugares comunes. Contienen, con la intención de justificar y explicar sus actividades creativas tanto desde lo temático, como desde lo estilístico, conceptos como el siniestro freudiano, lo goyesco, lo dionisiaco, lo grotesco, lo monstruoso y un largo etcétera de alusiones a la presencia de lo no bello y lo no canónico en la tradición artística occidental.

Diversas teorías de base cimientan esta dimensión propuesta de lo teratológico. En primer lugar, se debe mencionar el pensamiento de Eugenio Trías sobre la tradición de lo siniestro en la tradición artística occidental. En segundo lugar, habría que citar el concepto de lo barroco como punto de partida para ciertos posicionamientos históricos sobre las artes presente en el pensamiento de Severo Sarduy, Bolívar Echevarría y Omar Calabrese. En tercer lugar, el *unheimlich* freudiano o las concepciones sobre las ya no tan nuevas disposiciones del arte de Nietzsche o Heidegger han sido también relevantes. Este ha sido el terreno teórico sobre el que se levanta la crítica y la revisión de los autores que nos ocupan.

La presencia de lo deforme, lo grotesco, lo intencionadamente abyecto o exagerado, con gran tradición en las artes y la cultura española, reclama un estudio profundo de estos actos pictóricos. Pinturas deliberadamente beligerantes contra la contención y el decoro a través de la deformación consciente de la tradición cultural hegemónica, no solo desde el punto de vista técnico sino también desde los temas propuestos. Esta aproximación impone el desarrollo de una teratología de cierta pintura española contemporánea que analice, comprenda o al menos agrupe una reflexión consciente sobre esta forma de pintar y las motivaciones que la propician.

## LO GROTESCO EN LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Lo abyecto o lo grotesco pueden ser entendidos como elementos característicos de la pintura de Enrique Marty y Santiago Ydáñez. Bajo estos calificativos damos cabida a variados recursos formales, como la deformación de la representación, la expresividad matérica exacerbada y cómo no, la inclusión de elementos que coquetean con lo monstruoso o que pueden concebirse como engendros en sí mismos.

Lo grotesco se considera la categoría estética más antigua y surge de los procesos simbólicos que han tenido como fin domesticar la naturaleza hostil por parte de la humanidad. En esos espacios intersticiales entre el hombre y lo natural desconocido surgen las figuras míticas mitad humano, mitad animal, condición que supondrá una oposición al concepto de lo heroico. Con el impulso de la demonología, que tanto inspiró a Goya, lo grotesco cede naturaleza simbólica y avanza hacia lo obsceno y lo corporal. De la misma forma hay un avance durante la modernidad hacia la cultura popular y los géneros de terror y fantásticos que deriva en una fascinación sobre la imagen primitiva. De ahí la presencia de monstruos, fantasmas, seres y personajes retorcidos que no son más que símbolos que se desarrollan bajo el paraguas de lo grotesco, unión de lo histórico y lo mágico, origen y causa de la evolución de estas simbologías relativamente modernas con tendencia hacia lo obsceno<sup>5</sup>. Es por ello que, a lo largo del artículo, se hace referencia a la personificación o materialización de lo grotesco desde el concepto del monstruo, dejando claro que la categoría estética a la que pertenece es lo grotesco.

Del latín *monstrum* —que significa prodigio o amonestación, advertencia y que deriva en el verbo *mostrare*, mostrar— lo monstruoso emerge y evidencia lo oculto como catalizador de los más diversos discursos y detonador de las más variadas experiencias estéticas<sup>6</sup>. El monstruo no es más que un símbolo entre los muchos que forman parte del universo estético de lo grotesco. Ahora bien, con origen en la subjetividad manifiesta y en la ruptura voluntaria de la norma pictórica tradicionalmente hegemónica por parte de los autores, lo monstruoso se convierte a la vez en lenguaje a partir de lo grotesco y en tema, ya que las dimensiones desde las que es habitual entender lo monstruoso son la moral y la estética<sup>7</sup>. Si el orden, la armonía y la proporción han sido siempre considerados atributos de la categoría estética de lo bello, la desproporción, el caos y toda contraposición a lo anterior se pueden atribuir a lo grotesco y por tanto al ámbito de las estéticas negativas. Por lo tanto, y observando de una forma casi maniquea la historia del arte acentuada por la definición de los estilos de Wölfflin, los estilos primitivos arcaicos se desarrollan cercanos a esta idea y próximos a lo natural, mientras que lo clásico es considerado lo «bello». No obstante, esta domesticación de la forma en aras de la belleza puede ser considerada antinatural<sup>8</sup>. Lo grotesco, por tanto, pertenece a los instintos de lo natural y los impulsos arcaicos y cae en los lugares más profundos de la condición humana.

Ahora bien, hablar de lo grotesco desde la pintura española contemporánea es recordar la importancia de lo goyesco en esta tradición cultural y su influencia. Goya, entre sus legados más significativos al arte contemporáneo, destaca por ligar, con excepcional maestría y precocidad, lo estético con la monstruosidad de la naturaleza

5. Beltrán, Luís: «El grotesco, categoría estética», en Laín, Guillermo y Santiago, Rocío (coord.): *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid, Visor libros, 2018, pp. 1128-1137.

6. Corominas, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Editorial Gredos, 1987, p. 402.

7. Torrano, Andrea: «Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico». *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades*, Córdoba, Argentina, 2009, pp. 1-11.

8. Claramonte, Jordi: «La vida social de los monstruos. Un acercamiento a los modos de la imaginación política», *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, 13 (2012), pp. 124-146.

humana<sup>9</sup>. Las condiciones existenciales presentes en la representación de la condición humana contemporánea en las obras de Ydáñez, Marty o Solana, expresan de forma perfecta esta conjunción y la eficacia expresiva que parte de ella. Lo «sublime terrible», término debido a Edmund Burke<sup>10</sup>, amplía lo que puede ser representable en el arte, trazando un nuevo camino para la representación<sup>11</sup>. Sobre todo, surge un nuevo repertorio de lo que puede ser pintado, mostrado, que incluye categorías que, aunque existían desde el principio del arte, no recibieron la consideración adecuada en el ámbito de la estética como la angustia, el terror o el miedo.

No pasa lo mismo en el siglo XVIII con el asco, que se había excluido de la belleza, ya que, al contrario de la pena presente en la tragedia o el miedo, propio de lo sublime, este no confería placer. De hecho, para Kant, el asco se manifestaba con igual intensidad tanto en el objeto original como en la obra de arte, por lo que la representación se limitaba a presentación ya que esta, indistinguible de la sensación de la naturaleza, no puede ser tenida por bella<sup>12</sup>. Lo abyecto será la categoría estética que analice la emoción primaria del rechazo a los objetos repulsivos en el arte y superará la premisa de la estética moderna de que la belleza depende de la interioridad subjetiva. Será Julia Kristeva quien, en la década de los ochenta del siglo XX, establecerá la categoría de lo abyecto para explicar su presencia en el arte contemporáneo. Desde el psicoanálisis plantea que lo abyecto permite oponerse al yo y desprenderse del cuerpo para que el sujeto posea lo sublime. Esta dislocación y nueva disposición de lo sublime ofrece una nueva emoción a este concepto despojándolo del objeto, mientras que lo abyecto traslada al humano hacia un estado cercano a lo animal<sup>13</sup>.

Volviendo a Goya, las conexiones de su obra con lo personal y con el clima político e ideológico derivaron hacia una estética atormentada que influiría en el devenir del arte contemporáneo español. No obstante, según Valeriano Bozal, el universo grotesco propuesto por Goya responde más a la intención de mostrar un mundo interior que a cambiar el mundo real. Esta es una diferencia definitiva, porque el horror y lo grotesco no es patrimonio de este artista, sino que ha estado presente a lo largo de la historia del arte, como por ejemplo en la representación de martirios de santos, temática con un gran desarrollo en España, por cierto. La única diferencia es que en la pintura religiosa se busca una recompensa espiritual, mientras que en la obra de Goya no hay tal búsqueda: en ella el horror, los monstruos, se cuelan de puntillas en la representación con el único fin de lo estético<sup>14</sup>.

Los terroríficos retratos de perros gruñendo de Santiago Ydáñez conectan con el acervo goyesco tan lleno de referentes caninos (FIGURA 1). Para Goya, la continuidad entre los animales y los seres humanos, entre el hombre y la bestia, formó parte de

9. Machado, Jorge Andres: «Estética de lo siniestro en la obra de Goya», *Escritos* 29, 63 (2021), p. 287.

10. Burke, Edmund y Gras, Menene (trad.) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Tecnos, 1987.

11. Burke en *De lo sublime a lo Bello*, define que el miedo, la angustia o el terror que deriva de la contemplación de lo monstruoso, son consecuencia de lo sublime y a la vez, fuente de éste.

12. Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 268.

13. Kristeva, Julia: *Poderes de la perversión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 17-20.

14. Bozal, Valeriano: «La Estela de Goya. Goya y su contexto», *Actas del seminario internacional celebrado en la Institución Fernando el Católico*, Zaragoza, 2011, pp. 225-238.



algunas de sus célebres series, en especial de *Los caprichos* (1797-1798)<sup>15</sup>. La fuerza desatada, la falta de contención y la brutalidad del monstruo, emergen en Ydáñez desde algunos ejercicios pictóricos que representan a un rottweiler enfurecido o a un pastor alemán y un dóberman blancos, entre otros canes<sup>16</sup>. El color blanco, presente en algunas culturas como símbolo del mal, por ejemplo en *Moby Dick*, el leviatán de la monumental obra de Melville o en el blanco de Poe en *Las aventuras de Gordon Pynn*, es desconcertantemente poco usual en esas razas, por lo que su uso implica un inquietante recurso poético. En este ejercicio de representación canina presente en su obra desde 2003, el uso de grandes proporciones y de una gran pastosidad matérica distribuida en certeras pinceladas, como es usual en su producción, convierte a este animal en un ser amenazante que ronda lo monstruoso.

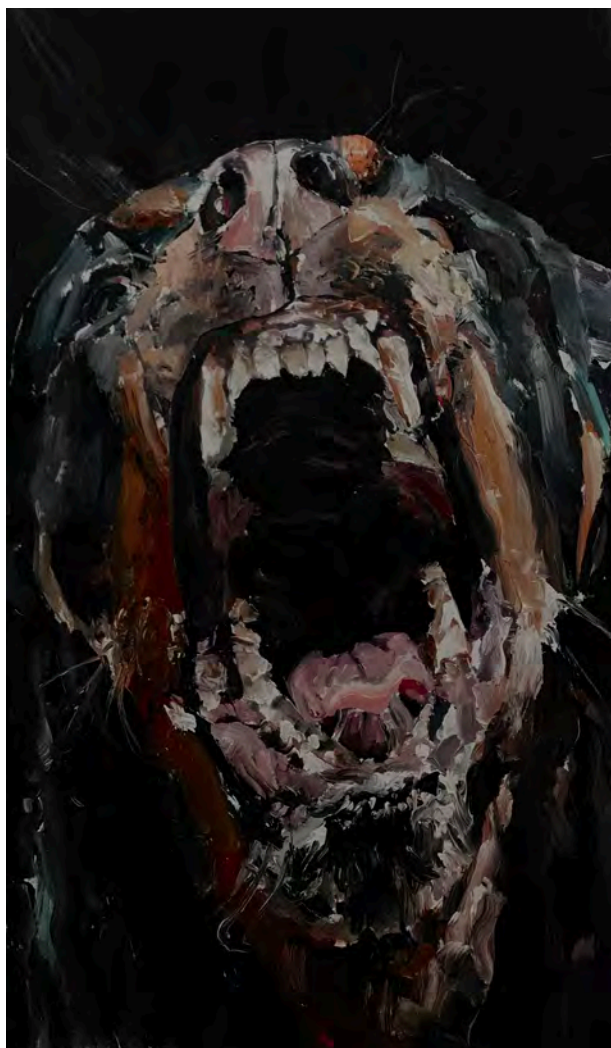


FIGURA 1. SANTIAGO YDÁÑEZ, *SIN TÍTULO*, 2021, 200X140 CM. Fotografía cortesía del estudio del autor

15. Vázquez, Lydia: «El bestiario goyesco y su simbología política», *Atlante Revue d'Études Romanes*, 6, 2017, p. 210.

16. Es frecuente en el autor no titular muchas de sus obras.

La incuestionable cotidianidad del perro, animal fiel y doméstico, se subvierte al mostrar su lado más amenazador; el punto de equilibrio del orden posee una delicada fragilidad, el mejor amigo del hombre se convierte en un monstruo. Pero esta estrategia de invertir, de transformar y aludir a la tradición pictórica, no es sino una de las características fundamentales de la obra de Ydáñez, plagada de referencias cultas que aterriza hacia una cotidianidad desconcertante, simbólica y casi siempre turbadora<sup>17</sup>. Esta combinación de lo natural con lo cultural, del impulso animal con la referencia culta y la cita consciente a grandes periodos y artistas, confronta a la alta cultura con los instintos más primarios mediante una definición de la brutalidad y genialidad inmanente en lo humano<sup>18</sup>. Una metodología que emana de su visión personal y pesimista sobre la humanidad y que se despliega a lo largo de su producción en un deambular a través de lo cotidiano, lo histórico y el espíritu de la condición humana desde una visión que se sitúa entre la contemporaneidad y la referencia a su tierra y la cultura local.

Para seguir estableciendo analogías con la obra de Goya, a quien el autor ha homenajeado en ocasiones, el cuadro en el que una bailarina se confronta con un macho cabrío antropomorfizado recuerda de forma sucinta al *Aquelarre* (1798) y la tradicional representación del diablo como un macho cabrío. En este caso y sin la literalidad alegórica que alude al oscuro personaje, ambas figuras aparecen confrontadas en un espacio diáfano, atemporal y deslocalizado, subrayando uno de los rasgos naturales de la pintura de Ydáñez: la falta de narración o el hermetismo de ésta. Además, volvemos sobre la confrontación de elementos dispares a priori, tan habitual en su pintura y que genera una dialéctica poderosa entre la muerte y la vida, lo animal y lo humano, lo siniestro y lo cotidiano. Como señala Giulia Ingarao partiendo de una revisión consciente de los grandes temas presentes en la tradición pictórica occidental (amor, temporalidad efímera, muerte, dolor y vacío) el autor, con su transgresión de los ámbitos cronológicos y su transversalidad temática, se posiciona de forma crítica ante esos tópicos que han construido la historia visual de occidente<sup>19</sup>.

Volviendo a la presencia de lo monstruoso, la mujer descuartizada de 2009, junto con otras representaciones literales del horror, lo abyecto y la muerte, como la cabeza de bebé momificada pintada en 2006, reflejan la pasión de Ydáñez por combinar lo sagrado con lo profano, lo brutal con lo espiritual en una pulsión dialéctica presente en la totalidad de su obra. La representación artística en este tipo de casos, según Carole Talon-Hugon, desactiva el rechazo arrojado por el asco, lo pone en relación con las emociones positivas y le permite convertirse en placer<sup>20</sup>. Tal es la complejidad de la pintura de Ydáñez que la abyección que contiene empuja hacia la apreciación sensible de la existencia humana. La estética recupera su esencia como conocimiento sensible porque el asco es un producto de la misma percepción sensible. La desintegración, la

17. Castro, Fernando: «Miradas burlonas. Reconsideraciones sobre la pintura de Santiago Ydáñez», en Ydáñez, Santiago: *Santiago Ydáñez*. Granada, Diputación de Granada, 2001, p. 21.

18. Galera de Ulierte, Valle: «Sin Fin», en Rodríguez Rodríguez, María del Mar (coord.): *Santiago Ydáñez: Sin Fin*. Jaén, Universidad de Jaén, 2017, p. 32.

19. Ingarao, Giulia: «Sagrado y profano. La pintura de Santiago Ydáñez», en Ydáñez, Santiago et alii: *Santiago Ydáñez. Santo Animal*. Málaga: Universidad de Málaga, 2018, p. 26.

20. Talon-Hugon, Carole: «Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût». *Ethnologie française*, 41 (1) (2011), p. 100.

muerte y el avance hacia el ser descompuesto, agredido, elimina en el ser cualquier grado de individualidad; esta naturaleza avanza hacia un sentido más profundo que la belleza entendida de forma tradicional<sup>21</sup>.

Esta mujer descuartizada toma como referente al *Buey desollado* (1655) de Rembrandt mientras que, con la representación de los martirios de santos y demás incursiones del autor en la pintura sacra<sup>22</sup>, se hace una alusión al espíritu del barroco español y a su coqueteo con la muerte y la violencia intrínseca en ciertas espiritualidades occidentales. Tradición que, como se ha señalado, continúa en cierta forma en la figura del homúnculo que desarrollarían tanto Millares, como Tápies y Saura y que hablaba del cuerpo corrompido y sometido a la violencia de los tiempos históricos y las masacres perpetradas. Este sentido parece pervivir en estos ejemplos de la pintura de Ydáñez<sup>23</sup>.

Este ejercicio representativo de lo grotesco está presente de forma más frecuente desde el siglo XX como una reivindicación de un lugar para categorías estéticas que fueron negadas anteriormente por la Historia del Arte, como son la repugnancia o el asco. Es curioso que Kant, quien introduce nuevas categorías bajo el paraguas de lo sublime, rechaza lo que pueda producir asco, una frontera que la belleza nunca puede cruzar porque arruinaría toda experiencia estética. No obstante, este recurso busca un efecto de impacto en el público muy alejado de lo grotesco en el Barroco, ya que, en este caso, lo grotesco funciona como metáfora de una modernidad cambiante. Este es un periodo en el que el conocimiento de corte científico se caracteriza por establecer límites racionales sobre lo conocido mientras que romper esos límites, a partir de lo que Peter Fuss denominó el «*Spielraum* grotesco», se entiende como un rechazo firme de ese orden científico<sup>24</sup>. Si el arte adopta lo grotesco, encarna un rechazo y replanteamiento del arte que lo repudia, amenazándolo y atacándolo, ofreciendo vías alternas al discurso hegemónico, mostrando aspectos menos «estéticos» de la condición humana. Pero también, y volviendo a Fuss, lo grotesco no sólo indica la inflexión en el paradigma cultural, sino que lo observa como un agente de cambio del mismo<sup>25</sup>.

El siglo XIX español, al que da pie Goya, implica el desplazamiento al campo de la estética del «*locus naturalis*» de monstruos y demonios, que produce una naturalización del horror en los repertorios culturales. En el caso español, según Castro Flórez, este une su temperamento ancestral, debido a su talante apegado a lo feo y lo grotesco, con los aires renovadores que conllevan esa integración de lo

21. Godoy, María Jesús: «Asco y belleza: hacia el deshielo de una relación estética», *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 63 (2019), pp. 16-19

22. Baste mencionar la exposición en el Instituto Cervantes de Palermo, en la Iglesia de Santa Eulalia de los Catalanes en 2018 o «Místicos» en la iglesia de la Compañía de Jesús en Caravaca de la Cruz, Murcia, 2018.

23. García, José Manuel: «Antonio Saura y la mirada destructora. El monstruo debajo de nosotros», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 115, 2017, p. 128.

24. Fuss, Peter: *Ein Medium des kulturellen Wandels*. Colonia, Böhlau, 2001, pp. 69-74

25. Fuss, *op. cit.*, pp. 12-14.

repulsivo en la filosofía y las artes. De esta forma, se consolida este tipo de «pintura desgarrada» como un rasgo cultural auténticamente español<sup>26</sup>.

El cambio de siglo trajo en España la tradición de la España Negra a partir de la generación del 98 en la literatura y en las artes gracias a figuras como José Gutiérrez Solana. El escritor y pintor representaba una continuación de esa tradición pictórica española que se remonta hasta el Greco y que, como referentes más inmediatos al pintor, alimentaba las obras de los primeros Zuloaga y Darío de Regoyos. Estos autores planteaban un acercamiento a las partes más oscuras del ser y la condición humana desde el enfoque de lo cotidiano y las costumbres españolas. A partir del oscurecimiento de la paleta y la selección y deformación formal de los temas, Solana proyecta la metáfora pesimista de la imposibilidad de modernización de España. El carnaval, las tabernas, los prostíbulos y los espacios de poder como despachos y sacristías son el escenario y el soporte perfecto para lo macabro, lo sórdido, la tragedia, el interrogante sobre el absurdo de la muerte y lo grotesco. Así, su obra se fundamenta en la categoría estética del tremendismo que prolonga el pensamiento del 98 y hace revivir la idea del fatalismo, del *fatum* romántico<sup>27</sup>.

Manolo Millares y Antonio Saura serán los pintores contemporáneos que consolidarán esa tradición y que plasmarán como nadie el desasosiego existencialista que preside la posguerra a mediados del siglo XX. A partir de lo grotesco, ahondarán, de forma catárquica y casi redentora, en el absurdo de la condición humana desde un lenguaje desgarrado y roto. Un ser humano al que Millares había tornado en su célebre homúnculo, una representación del dolor y la degradación, pero a medio camino entre la destrucción y la esperanza<sup>28</sup>. Para Millares no era posible un arte que no fuera reflejo de la atrocidad humana. Este arte, considerado como «radical» por Adorno, es un rechazo abierto al hedonismo estético que presidía, y aún dirige, las tendencias mayoritarias del arte contemporáneo. Desde la perspectiva adorniana las obras de arte son negativas porque hablan desde el sufrimiento y el dolor, lo que incurre en efectos opuestos al placer y, por lo tanto, se inscriben dentro de las estéticas negativas<sup>29</sup>. Saura, por otro lado, canalizó su pasión por lo monstruoso hacia un gesto pictórico que ahondaba en la desfiguración como metáfora de la concepción trágica de la vida<sup>30</sup>. Lo grotesco formó parte de su obra que él mismo definió como un grito existencial de dolor y desesperación en la que la condición humana es agredida a partir de una figura atrapada en un mundo oscuro y lleno de cenizas<sup>31</sup>.

26. Castro Flórez, Fernando: «Fragmentos de Historia Natural. [Notas o perversiones en torno a la monstruosidad fósil, sueños y pesadillas de la fosilización monstruosa]», en Ruíz, José Manuel (ed.): *El monstruo y el fósil*. Quito, FLACSO, 2022, pp. 29-30.

27. Salazar, María José: *José Gutiérrez Solana. Colección banco Santander. Folleto de exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 19 de mayo – 8 de septiembre de 1998*. Madrid, MNCARS, 1998.

28. Ashton, Dore: «Millares», en VVAA: *Millares. Luto de oriente y occidente*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2003, pp. 27-35.

29. Vilar, Gerard: «Arte y negatividad: relejendo a Adorno», *ArtCultura*, 20, 36 (2018), p. 24.

30. García, Begoña: *La reivindicación de la expresión. Saura*, en *Los grandes genios del arte contemporáneo, siglo XX*, n.º 28. Madrid, Ciro Ediciones, 2006, pp. 16-45.

31. Guigon, Emmanuel: «Los procesos imaginarios de Antonio Saura», en Guigon, Emmanuel: *Antonio Saura. Crucifixiones*. Madrid, Ediciones del Umbral, 2002, p. 29.

En relación a ese tipo de personajes, Enrique Marty es otro autor en el que lo monstruoso está presente de forma más o menos literal. Significativamente, en la serie *Monstruos* (2014), haciendo honor a su título, interviene una serie de fotografías antiguas con la efigie de los monstruos más conocidos de la imaginería occidental. La transformación inminente de esos seres acentúa más si cabe lo inquietante de las fotografías decimonónicas, utilizadas en varios productos de cultura popular como desencadenantes de misterios. La obra de los carteles de *Flaschengeist, La caseta del alemán* conecta precisamente con el concepto circense de lo *freak*. Las pinturas forman parte de la compleja instalación creada para el MUSAC en el año 2005, aunque figuran como elaboradas el año anterior.



FIGURA 2. ENRIQUE MARTY, *THE REAL TWINS FROM BRAZIL*, 2004, 340X220 CM. INSTALACIÓN *FLASCHEGEIST, LA CASETA DEL ALEMÁN*. Fotografía cortesía del estudio del autor

Estos carteles configuran una suerte de catálogo, o más precisamente bestiario, y funcionan al modo de reclamo de las tradicionales atracciones de feria. Subvierten lo cotidiano de unos personajes en teoría normales en una especie de anomalías espeluznantes e inquietantes. Esta transformación, que muta lo real en ficticio, remarca en una construcción visual casi taxonómica la fragilidad de la existencia y, sobre todo, la inconsistencia de lo que se debe considerar correcto o dentro de los límites del bien. La transformación de los personajes en unos personajes monstruosos, al igual que en la mítica película de Tod Browning *Freaks* (1932), no hace más que enfatizar de forma dramática la vulnerabilidad de la condición humana a partir de niñas de dos cabezas, personas con gran número de extremidades o, por el contrario, personajes extremadamente cotidianos como *Los reales gemelos de Brasil* o *El santo viviente* (FIGURA 2). Un bestiario pictórico que da presencia, como definía Foucault, a los «anormales», aquellos seres al margen de lo médico, lo político y lo jurídico que son ocultados por las sociedades donde lo correcto y lo bello emana de la forma<sup>32</sup>. Por consiguiente, desde el concepto de anormal, Foucault ubica la monstruosidad en el margen de lo salubre, de las leyes de la naturaleza y de las normas de la sociedad. Precisamente este juego irónico entre lo realmente fantástico o lo inequívocamente normal es lo que marca la delgada línea que delimita lo siniestro de lo cotidiano, lo monstruoso de lo siniestro.

## LO SINIESTRO PICTÓRICO

Otra categoría estética negativa que se puede encontrar en estos autores es lo siniestro, la cual, a diferencia de lo grotesco, tiende a manifestarse con mayor

32. Foucault, Michel: *Los anormales*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 71.



sutileza. La capacidad sorpresiva de lo siniestro y su potencia expresiva radica en esa transformación inminente de lo cotidiano en algo extraordinario.

El concepto de lo siniestro en el arte, según Jorge Andrés Machado en relación a su estudio sobre la obra de Goya, siempre ha estado presente, contribuyendo a una búsqueda de sentido donde la narración contrapone lo extraño, lo incómodo con lo familiar<sup>33</sup>. Ese contraste obliga a contextualizar lo visto, propone una experiencia a partir de la conmoción del propio espectador, obligándolo así a plantear los límites de sus sensaciones y contextualizándose en el mundo desde el replanteamiento de lo aceptado como normal. El acto consciente de exponerse a lo siniestro conforma la percepción del mundo, el pertenecer a él. Enfrenta el significado de lo externo y a su vez de lo interno, define la afectación subjetiva de ese estímulo. Esta toma de conciencia deriva en un interés hermenéutico por entender el mensaje, lo acontecido, pero de forma diferente a la lógica racional y, por lo tanto, ajena a cualquier sistema de conocimiento<sup>34</sup>. Lo siniestro escapa a nuestra lógica tal y como muestra lo que está oculto a nuestras vidas, a la normalidad cotidiana, a la paz de lo conocido.

Los autorretratos de Santiago Ydñez son un ejercicio recurrente de gran intensidad pictórica e inversión semántica, donde lo cotidiano, el propio rostro, se convierte en algo siniestro (FIGURA 3). Este tema ha estado presente durante toda su producción artística, aunque con mayor intensidad entre los años 2002 y 2007. La fuerza metamórfica proporcionada por la presencia de la espuma de afeitar y el desvanecimiento de los rasgos e identidad del autor, se subraya con el tremendo tamaño y un encuadre casi fotográfico que privilegia compositivamente el rostro, obviando el mínimo elemento que apunte la narrativa y negando una mayor contextualización del motivo. Los rostros flotan en un espacio acrónico donde la expresividad, de arrebatada monstruosidad, preside todo el sentido de la representación.

Estas obras recuerdan, por similitud, a algunas obras de Enrique Marty donde la alteración de los rostros es un rasgo protagonista. Obras que parten de lo doméstico para subvertir la calma hogareña y convertirla, a través también de la metamorfosis, en escenas donde el concepto de lo siniestro genera un desequilibrio emergente<sup>35</sup>. La serie *La Familia* (1999), aunque algo antigua, puede definirse como el antecedente de un ejercicio que Marty desarrollará a lo largo de su obra: partir de su universo cercano, familiar, para transformar en el lienzo las figuras familiares en personajes amenazadores. Esta estrategia detona lo siniestro y nos obliga a replantear el concepto de lo familiar como refugio y epicentro del amor, amenazando con un orden invertido donde lo más inocente puede convertirse con súbita inminencia en algo perverso. Como dice Castro Flórez: «la sordidez de lo sublime, lo inhóspito, lo hogareño devenido a extraño», un desbordamiento que rebasa la contención de los estilos contenidos, de los periodos del arte normado, equilibrado y clásico<sup>36</sup>.

33. Machado, Jorge Andrés: *op. cit.*, p. 296.

34. Saldarriaga, José Fernando: *Hacia la cartografía de los rostros*. Bogotá, Universidad Pontificia Bolivariana, 2019, p. 142.

35. Pájaro, Paloma: «Prólogo», en: Paloma, Pájaro; Enrique Marty: *Observer, observed*. Santander, Nocapaper books & more, S.L., Deweer Gallery y La Gran, 2017, pp. 18-20.

36. Castro Flórez, Fernando: «Tribulaciones y lección de sombras. [Citas y pensamientos deshinchados sobre el barroco que no cesa]», en Paneras, Javier: *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello. Catálogo de la exposición*.





FIGURA 3. SANTIAGO YDÁÑEZ, *SIN TÍTULO*, 2005, 210x180 CM. Fotografía cortesía del estudio del autor

Series dilatadas en el tiempo como *Juego de niños* (1996-2004), *Stritbarter* (1999) o *Posesión de EM* (2010) (FIGURA 4), aprovechan el lenguaje fotográfico, que sirve como punto de partida de la pintura para convertir lo doméstico en algo desconcertante, amenazador, abyecto y siniestro. Emerge lo oculto desde esa cotidianidad que pone al hogar como escenario y objeto de representación, sobre unas escenas de un contemporáneo costumbrismo donde lo «anormal» conviene con el término *unheimlich* en la emergencia de lo extraordinario frente a lo ordinario, dualidad necesaria para el desarrollo de lo siniestro<sup>37</sup>. Surge el momento en el que lo familiar, en este sentido que nos ocupa, extremadamente literal, deviene en esa pulsión monstruosa, amenazadoramente grotesca.

La relación con lo siniestro freudiano, más que un aspecto evidente en la producción y simbología del arte de Marty, es un posicionamiento tal y como defiende por Omar-Pascual Castillo. El autor desplaza como antecedentes de sus obras la influencia hispanista derivada de la obra de Solana o el influjo de lo goyesco. Estos referentes, fundamentales para muchas obras del arte contemporáneo español,

Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 2005, p. 251.

37. Freud, Sigmund: *Obras completas*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2006, p. 2487.



FIGURA 4. ENRIQUE MARTY, *POSESIÓN DE EM*, 2010.  
Fotografía cortesía del estudio del autor

ceden por esta vez protagonismo para ir más allá y epatar con ciertos elementos de la tradición cultural alemana como desarrolladores del particular universo del autor<sup>38</sup>. Algo que Castillo define como «cierto aliento de un decadentista neo-romanticismo post-utópico, muy a tono con un tiempo histórico de generalizada crisis de valores en el que nos desenvolvemos»<sup>39</sup>. Y quizá la concepción decadentista de lo español sea algo que se arrastra desde tiempo atrás, desde el espíritu orteguiano que condenaba el fanatismo por la muerte y los temas oscuros en lo que denominó la «España negra» y que Marty, desde su universo cercano, parece recrear, contrastando la negación de esa influencia hispanista sostenida por Castillo.

Las obras de Ydáñez siguen indagando en el concepto de lo siniestro en la medida en que muchos

personajes reales, cercanos al autor y definitivamente cotidianos, son representados en actitudes extrañas y con acentuaciones corporales y faciales que manifiestan una transformación turbadora. Un momento temporal detenido en el tiempo, anarrativo como ya se ha dicho, pero marcado de una inminencia que denota peligro ante algo que va a suceder de forma inesperada. Tal es el caso de *Devorando la nada* o la obra sin título de 2011 que muestra a una familia y en primer plano aparece «un niño magnético» (FIGURA 5). De nuevo aparece aquí la referencia al fenómeno, al circo, a la colección de sujetos anormales. Sujetos de los que están llenos los ambientes rurales, entornos presentes en la obra y en los procesos creativos del pintor jiennense y que forman parte también del imaginario y del acervo cultural colectivo.

Aunque esta tendencia aparente hacia lo oscuro puede ser entendida como un trasfondo del pesimismo social que impera en algunos sectores de la sociedad contemporánea española, debemos señalar que lo siniestro ha funcionado como sombra de la belleza desde tiempos inmemoriales. Este hacer sombra, bien para contrastar y legitimar la belleza o bien para deconstruir sus cimientos, tiene su origen en los misterios dionisiacos y en la tragedia griega y se ha perpetuado a lo largo de la Historia del Arte en alternancia y contraposición a los periodos clásicos<sup>40</sup>. Esta forma maniquea de organizar y entender ciertos periodos de la historia del arte, lejos de ser arbitraria, da cabida a la relevancia y presencia de estas categorías estéticas anticanónicas, pudiendo entender el estudio de la Historia del Arte como disciplina académica, más allá de una sucesión de dictaduras de la belleza temporales y definidas por esa pulsión entre lo canónico y lo realizado al margen.

38. Castillo, Omar-Pascual: *Smells like Dry Blood*. Monterrey, Galería Arcaute Contemporánea, 2006.

39. Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Editorial Debolsillo, 2006, pp. 123-124.

40. *Ibidem*



FIGURA 5. SANTIAGO YDÁÑEZ, *DEVORANDO LA NADA*, 2020, 200X300 CM. Fotografía cortesía del estudio del autor

En el aspecto de legitimar la belleza, Eugenio Trías en su obra *Lo bello y lo siniestro* afirma que lo bello sin relación a lo siniestro carece de impulso y legitimidad para serlo. De la misma forma, lo siniestro que emerge en el arte debe ser mediado desde la dimensión metafórica y metonímica para ser entendido. Lo siniestro, sin esa acción, no es estético, muy en línea con la premisa de Rilke de que lo bello es «el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar»<sup>41</sup>. Así, la antesala que apenas oculta el caos y el desorden siniestro, es la belleza. Por tanto, lo siniestro puede entenderse como requisito y limitante de lo bello. Rilke, en su primera *Elegía de Duino* escrita en 1912, establece lo sublime como antesala de lo siniestro y, como el arte establece una dimensión espiritual paralela a la vida del ser humano, deja a éste como un ser frágil, solitario y precario<sup>42</sup>. Esta fragilidad limítrofe se puede leer en los individuos que pueblan las pinturas tanto de Ydáñez como de Marty, donde lo siniestro supera la anécdota estéril para adentrarse en el interior frágil y voluble de la condición humana<sup>43</sup>.

En las obras de estos autores, lo que está por ocurrir, lo que debe ser entendido, las causas del desequilibrio de lo apaciblemente doméstico y normal están apenas insinuadas, están veladas, misterio condición indispensable en lo siniestro. Esta veladura es el espacio intermedio entre lo reprimido y lo representado, en el que la metáfora es la concepción real de la fantasía prohibida.

41. Así figura el verso en la obra de Trías, aunque en el caso de la edición consultada el verso figura así: «Pues lo bello no es nada más que aquel comienzo de lo pavoroso que apenas soportamos aún, y tanto lo admiramos porque imposible desdeña destruirnos». Trías, *op.cit.*, p. 22.

42. Rilke, Rainer Maria: *Elegías del Duino*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, 2010, p. 5.

43. López, Virginia: «La primera Elegía de Duino, proclama de una estética de lo siniestro», *Revista Ideas* 06 noviembre de 2017-abril de 2018, Buenos Aires, p.27.

## EL IMPULSO VITAL. LA ACTITUD NEOBARROCA

El impulso vital, la sobreabundancia de lo sentimental en la pintura de estos autores, el exceso de *pathos*, la arremolinada representación de los excesos que devienen en lo siniestro, lo grotesco y, en definitiva, en el carácter dionisiaco del arte, pueden ser abordados desde el prisma metodológico del concepto «neobarroco». Neobarroco entendido no como un periodo, sino como la denominación de una actitud concreta que define aquellas manifestaciones culturales propuestas desde las aristas de los periodos más racionalistas, oponiéndose a los discursos hegemónicos. Fue Omar Calabrese quien, en 1987 en su obra *La era Neobarroca*, definió el periodo neobarroco en aras de precisar algunos procesos posmodernistas, identificando ciertas formas internas en algunas obras que pueden evocar al Barroco no en una recuperación consciente, sino como una forma del espíritu<sup>44</sup>. Las formas internas se categorizan, según este autor, en nueve principios ordenados por pares: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nodo y laberinto, complejidad y disipación, poco-más-o-menos y no-sé-qué, distorsión y perversión, características identificables en los autores estudiados. Desde aquí, Pedro Aullón mantiene que lo barroco implica una tendencia al irracionalismo anticlásico desde el punto de vista estético y que se ha correspondido a lo largo de la historia con diversos momentos y propuestas artísticas<sup>45</sup>. Esta tendencia se fundamenta a partir de las concepciones maniqueas de Nietzsche<sup>46</sup> por un lado, con su división entre apolíneo y dionisiaco, y la de Eugenio D'Ors, entre lo clásico y lo barroco<sup>47</sup>.

¿Puede ser lo neobarroco una actitud que contenga lo grotesco y lo siniestro? ¿Puede ser consecuencia, síntesis y síntoma de una época, de una actitud, de una crisis de valores? Si bien los dos epígrafes anteriores, dedicados a lo siniestro y lo grotesco, definían dimensiones estéticas de la obra de estos autores, es innegable que sus características encajan demasiado bien en la actitud neobarroca<sup>48</sup>. Como aditamento, el impulso vital dionisiaco, presente sin duda en lo barroco, genera el monstruo neobarroco materializado en las actitudes pictóricas que flotan en este artículo, propuestas de tremenda fuerza vitalista y de desborde de las formas y las fronteras estilísticas y temáticas.

La actitud neobarroca surge como contraposición a las características intrínsecas del proceso globalizador que, en ocasiones, racionaliza en exceso y uniformiza, bajo el pretexto de la modernización, los discursos de gran cantidad de artistas.

44. Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, p.12.

45. Aullón de Haro, Pedro: *Barroco*. Madrid, Editorial Verbum, 2004, p. 165.

46. Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la Tragedia*. Madrid, Alianza, 1973.

47. D'Ors, Eugenio: *Lo barroco*. Madrid, Alianza/Tecnos, 2002.

48. De hecho, no es la primera vez que se realiza una aproximación a la obra de estos artistas y muchos otros a partir de disertaciones teóricas o de exposiciones que giran en torno a dicha actitud. Tal fue el caso de «Barrocos y Neobarrocos», exposición que tuvo lugar en 2002 en el DA2 Domus Artium de Salamanca y que fue comisariada por Javier Panera Cuevas con auxilio de Paco Barragán y Omar-Pascual Castillo.



Paradójicamente, este gesto neobarroco se alimenta y refuerza en un sistema cultural donde la cita y la recuperación de la memoria están presentes dentro de sus metodologías<sup>49</sup>.

Esta inmersión en el pasado se aprecia en la obra de Ydáñez *Sin título* de 2021, que representa una actualización visual y semántica de la obra caravaggiesca de 1598 *La decapitación de Holofernes* (FIGURA 6). Mientras que el autor italiano exploraba los límites de la representación barroca con la muestra del horror impávido de la decapitación del general asirio, en el caso del pintor jiennense, el desplazamiento de sentido, la sorpresa, proviene de la sustitución de Judith por un personaje femenino contemporáneo desnudo, conservando eso sí, la fidelidad con respecto a la obra antigua en la representación de la criada. Volver sobre algunas obras del pasado y plantear nuevas miradas sobre ellas es una metodología que ya estaba presente en la tradición pictórica española contemporánea. En esta línea metodológica destaca Saura como un gran revisionista de obras de pintores antiguos. Este autor buscaba en la reinterpretación de estas obras del pasado el poder residual que los rostros, protagonistas de la historia de la pintura, dejan en nuestra memoria colectiva<sup>50</sup>. En este caso, Ydáñez evoca el poder desgarrador del cuadro de Caravaggio y la inmanencia del acto violento y el exceso de pathos que atraviesa la Historia del Arte cambiando precisamente los rostros de la obra original.

En el caso español, debido a la particular historia reciente en la que algunos autores, como Fernando R. de la Flor, señalan que se pasó del antiguo régimen a la modernidad, y en concreto a una posmodernidad huérfana de modernidad, se justifican estas pinturas de excesos como un ejercicio de revisión de la hegemonía pasada, una alegoría crítica de la historia y de la pérdida de un pasado entendido como «glorioso»<sup>51</sup>. Esto, lejos de ser un acto estéril de memoria y nostalgia, es un acto firme de definir la contemporaneidad sin eufemismos que desdibujen la sinceridad autocrítica.

A partir de la utilización de la cita como metodología y actitud con un sentido revisionista, Ydáñez representa una riña a garrotazos donde lo rural y lo contemporáneo metamorfosean la célebre obra goyesca sin enmascarar su alusión explícita. No hay que olvidar que la tradición goyesca se relaciona muy bien con ese espíritu crítico con la hispanidad. La parodia, o el acto paródico en este caso, que parte de la apropiación del referente y su descontextualización argumental, cuestiona la obra de origen a partir de la intertextualidad. Un acto que, para Heidegger, suponía algo más allá de la pura citación y que surge como actitud neobarroca<sup>52</sup>.

Apasionado del barroco romano y granadino, Ydáñez recupera y versiona obras de Cano, de Mena, de los Mora y por supuesto de Caravaggio a partir de su estudio de la imagen de partida y su posterior transformación en lo que Iván de la Torre

49. De la Flor, Fernando: «El barroco histórico y la difícil (pos) modernidad hispana», en Javier Paneras: *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello. Catálogo de la exposición*. Salamanca, Ayuntamiento de Salamanca, 2005, p. 264.

50. Cirici Pellicer, Alexandre: *Antonio Saura. Exposición antológica 1948-1980*, Catálogo de la exposición, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1980.

51. De la Flor, *op. cit.*, p. 270.

52. Heidegger, Martin: «La pregunta por la técnica», en Heidegger, Martin: *Conferencias y artículos*. Barcelona, Ed. Serbal, 1994, p. 23.



FIGURA 6. SANTIAGO YDÁÑEZ, *SIN TÍTULO*, 2021, 200X300 CM. Fotografía cortesía del estudio del autor

denomina un «acontecimiento» que resume y recoge un instante que fue «tiempo, espacio, gesto y acto»<sup>53</sup>. Este aspecto es revelador porque a partir de la conversión de ese referente en algo tan matérico como su pintura, es como si hiciese desaparecer, o al menos relegase a un segundo plano, toda la estructura cultural y tradicional que han sostenido esas imágenes en pos de su condición primitiva: material, gestual, casi animal. Ese gesto desgarrador en lo pictórico recuerda al monstruo pictórico de Saura, un alejamiento de la realidad objetiva que representa la lucha del pintor con la imagen y la superficie pictórica<sup>54</sup>. Este monstruo pictórico está supeditado a sus propias características de deformación que traslada el impulso vital del pintor al objeto artístico, sus fantasmas personales y obsesiones, algo que puede aplicarse a Ydáñez y su particular forma de pintar tan física.

La revisión del cuadro de Goya implica también otro ejercicio del ámbito neobarroco: la desublimación de lo sublime, aquello que Rosenkranz llamó «el infierno de lo bello» o, lo que es lo mismo, la relación *sine quanon* entre el mal y el bien, el dolor, el placer o la razón y la sinrazón<sup>55</sup>. Goya era consciente de esta relación compleja que Ydáñez, en su combinación magistral entre lo mundano y lo elevado, plasma perfectamente en el lienzo<sup>56</sup>.

Como símbolo de la decadencia de lo posmoderno, calificativo cuestionable en el ámbito español, surge para Castro Flórez lo neobarroco como un rechazo a la armonía clasicista y una redundancia en los intersticios de ésta, mostrando y debilitando el orden del sistema<sup>57</sup>. Lo neobarroco apela a la historia desde el presente con una actitud retórica, no exenta de ironía, desplegando una intertextualidad con exceso y gran solvencia narrativa. Este estado líquido de la posmodernidad en España, donde las actitudes y las muestras culturales son muchas y variadas,

53. De la Torre, Iván: «Ydáñez. del objeto significativo a la imagen significativa breve repertorio de claves en torno a la obra de Santiago Ydáñez», en Ydáñez, Santiago: *Sin Fin*. Jaén, Universidad de Jaén 2017, p. 24.

54. Saura, Antonio: *Escritura como pintura, Sobre la experiencia pictórica*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 141.

55. Rosenkranz, Karl: *Estética de lo feo*. Sevilla, Julio Ollero Editores, 1992, pp. 62-63.

56. Touceda, María: «Entrevista a Santiago Ydáñez», *Elemental*, Agosto 7, 2019, <<https://elemental.com/2019/08/07/santiago-ydanez-el-mundo-del-arte-es-un-reflejo-de-lo-fuerte-que-es-tu-pais/>> [Consulta: 5 de marzo 2023].

57. Castro Flórez, Fernando: «Tribulaciones y lección de sombras...», p. 236.



favorece la revisión de los iconos culturales desde una perspectiva que desmonta los pilares del concepto de hispanidad. No en vano, esta deformación teratológica, a veces desde lo local y articulada desde la apropiación de los grandes hitos de la historia —no solo del arte— española, puede tomarse como un impulso irónico de crítica contrahegemónica.

Sirva de ejemplo a este revisionismo histórico *The Raft* de Enrique Marty, la serie de pinturas de 2017 que acompaña al trabajo realizado en Ostende, *Fake Monuments* (FIGURA 7). Este proyecto persiste en la idea del autor de revisar la tradición, la Historia del Arte y subvertirla en un planteamiento alterno del sistema cultural tradicional. La serie está compuesta de unas cien pinturas donde Marty revisa los personajes y hechos más trascendentales en el sitio de Ostende llevados a cabo entre 1601 y 1604 en el contexto de la Guerra de Flandes, enfrentándolos a situaciones anecdóticas de la más diversa índole; incidiendo en lo surreal y lo grotesco y utilizando personajes polémicos a los que la historia paradójicamente ha encumbrado como héroes: el Duque de Alba y Ambrogio Spinola. La utilización de estos personajes y su representación de forma satírica, con el habitual giro hacia la abyección del autor, se confrontan a las dialécticas históricas de poder que han decidido qué partes deben ser representadas y cuáles no y cómo. Así funciona la representación de Spinola y el Duque de Alba en las tres esculturas que componen los *Fake monuments* situados en la plaza Marié-José, centro icónico de Ostende. Este lugar, culturalmente impregnado por la tradición y el poder, dialoga con estos falsos monumentos replanteando la veracidad de la historia y la construcción de su relato. Volviendo a la serie pictórica, ésta se desenvuelve entre elementos grotescos y leves guiños irónicos y carnalescos a caballo entre lo expresivo, el estímulo directo y las múltiples capas cultas de significado que requieren una lectura más profunda. El sentido crítico contra la memoria histórica española es parte de la concepción de lo hispano por parte del autor, que sostiene que su idea de lo español se aleja de lo luminoso, abrazando más bien una apreciación de oscuridad siniestra y una tendencia a la violencia histórica<sup>58</sup>.

Una estrategia, la de la revisión, que ante la convulsa contemporaneidad donde el concepto de Europa se somete a examen, no hace más que resaltar la incertidumbre de unos tiempos donde el exceso narrativo arremete contra las estructuras narrativas históricas. Este ataque proviene de la actitud del juego, una actitud que sienta sus cimientos en el antagónico concepto de lo grotesco con respecto a lo sublime. Un carácter etimológicamente asociado a lo barroco desde su acepción *groutesque* y que fusiona y contrapone horror con humor, transgresión, inventiva, deseo y rechazo



FIGURA 7. ENRIQUE MARTY, *THE RAFT*, PINTURAS DE LA SEGUNDA FASE, 2017, 76x56 CM. Fotografía cortesía del estudio del autor

58. Antón, Carolina: «Entrevista personal a Enrique Marty II», [en línea]: [https://www.enriquemarty.com/TEXTOS.\\_ENTREVISTAS.\\_Carolina\\_Anton\\_y\\_Enrique\\_Marty.\\_Entrevista\\_personal.\\_%282019%29.html](https://www.enriquemarty.com/TEXTOS._ENTREVISTAS._Carolina_Anton_y_Enrique_Marty._Entrevista_personal._%282019%29.html) [Consulta Marzo, 2023].

desde una posición liminar entre lo familiar y lo ajeno con múltiples categorías<sup>59</sup>. Lo grotesco, como característica temática, otorga libertad al planteamiento de mundos al margen, alternativos y que escapan a la norma de lo clásico, de lo apolíneo. Un método que rompe los límites de lo sabido introduciendo lo diferente y desplegando nuevos horizontes narrativos oponiendo lo dionisiaco a lo apolíneo, jerarquizándolo.

## CONCLUSIÓN

El artículo, desde la inmersión en ciertos aspectos estéticos de la pintura de Santiago Ydáñez y Enrique Marty, plantea una pregunta sobre la incorporación de lo grotesco y lo siniestro en sus obras. Como respuesta, se podría aventurar un panorama de desencanto con respecto al ámbito cultural, social e histórico contemporáneo que se refleja en las propuestas de Ydáñez y Marty. Desde la crítica a la hispanidad, presente en cualquier pensamiento alternativo al hispanismo oficial ya desde época de Ortega y Gasset, la decadencia de Europa y la crisis de valores existenciales, el desencanto se vuelve forma.

Lejos de arrojar conclusiones deterministas, surge la facilidad de asociar ciertas actitudes artísticas ancladas en la tradición cultural hispana, con un sentido decadentista y crítico. El profundo conocimiento y rescate de la tradición hispana de Ydáñez recupera la figura de Goya en su sentido más libre, analítico de una concepción de la hispanidad presente desde lo tangencial. Este emplazamiento refleja una crisis de la modernidad partiendo de la crítica a Europa y a Occidente<sup>60</sup>, aspecto que recogió, en otro momento pero de forma similar, Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, donde se sumerge en la idea de un ser humano desencantado con el pensamiento científico, un ser que es consciente del abandono de la racionalidad en aras de lo irracional<sup>61</sup>. La irracionalidad, donde triunfa la sangre y el terror, colapsa la modernidad como un mundo que se derrumba arrastrando tras de sí la conciencia de la idea de Europa. Un escenario de brutalidad y violencia que Ydáñez y Marty incorporan en sus múltiples referencias cultas a la historia de una España negra apegada a lo feo y lo grotesco, facilitando un discurso más ligado a la condición humana, más natural, orgánico, menos idealizado<sup>62</sup>. Félix Duque, en *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo* reivindicaba el abandono del sacrificio como resistencia del individuo a la tecnificación y capitalización de la

59. Conelly, Frances: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid, Machado Grupo de Distribución S.L., 2012, p. 22.

60. Sánchez-Cuervo, Antolín: «Pensar a la intemperie. El exilio de la filosofía y la crítica de occidente» en Navarro López, Vicente; Francisco Abad Nebot; Antolín Sánchez: *Las huellas del exilio; expresiones culturales de la España peregrina*. Madrid, Tébar, 2009, p.60.

61. Nietzsche, Friedrich: *op. cit.*, p. 149.

62. Novella, Jorge: «Crisis de Europa, crisis de España», *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán, Pensamiento español contemporáneo: La Fenomenología en España*, V, (2010), pp. 123-139.

sociedad y proclamaba la violenta «transgresión monstruosa», o su exorcización por medio del arte<sup>63</sup>.

¿Son extrapolables estas ideas a la actualidad? Bajo el panorama de la tensión bélica, el cuestionamiento perpetuo del proyecto de la Unión Europea, el auge de ideologías totalitarias e incluso la preeminencia de lo digital, se justifica la vuelta a la materia, a la pintura expresiva y desgarrada, al recurso neobarroco, a la ironía analítica, a la revisión histórica y todas las características presentes en esta breve exploración de lo monstruoso en la pintura.

Hablar de una teratología es hablar de un análisis consciente de una actitud pictórica muy característica dentro de la tradición española. La teratología sobre lo pictórico, entendida como la excusa para acercarse a esta reflexión, no es un estudio de lo feo, es una aproximación a la distorsión consciente de la representación, un análisis de la exageración expresiva, de la recuperación e incorporación de temáticas poco convencionales como lo doméstico, lo grotesco, el terror, lo siniestro o la brutalidad histórica. Así, supone una reivindicación de la postura liminar ante la tradición pictórica de la Historia del Arte, una oda anticlasicista, ejemplo de la era del antirracionalismo que plantea, como señaló Foucault, un desvanecimiento del orden y el saber en pos del simulacro y el juego imbuido en un ejercicio de seducción, una teatralización del sentimiento, del *pathos* bajo el impulso dionisiaco del arte que celebra la vida<sup>64</sup>.

---

63. Duque, Félix: *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*. Madrid, Abada, 2020, p. 103.

64. Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. México: Siglo veintiuno Editores.1968, pp. 57-58.

## REFERENCIAS

- Adamopoulou, Eycharistia: *La estética teratológica en la actualidad artística*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 2012.
- Antón, Carolina: «Entrevista personal a Enrique Marty II», [en línea]: <[https://www.enriquemarty.com/TEXTOS.\\_ENTREVISTAS.\\_Carolina\\_Anton\\_y\\_Enrique\\_Marty.\\_Entrevista\\_personal\\_%282019%29.html](https://www.enriquemarty.com/TEXTOS._ENTREVISTAS._Carolina_Anton_y_Enrique_Marty._Entrevista_personal_%282019%29.html)> [Consulta Marzo, 2023].
- Ashton, Dore: «Millares», en VVAA: *Millares. Luto de oriente y occidente*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2003, pp. 27-35.
- Aullón de Haro, Pedro: *Barroco*. Madrid, Verbum, 2004.
- Bozal, Valeriano: «La Estela de Goya. Goya y su contexto», en *Actas del seminario internacional celebrado en la Institución Fernando el Católico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 225-238.
- Burke, Edmund y Gras, Menene (trad.) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Tecnos, 1987.
- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1987.
- Castillo, Omar-Pascual: *Smells like Dry Blood*. Monterrey, Galería Arcaute Contemporánea, 2006.
- Castro Flórez, Fernando: «Fragmentos de Historia Natural. [Notas o perversiones en torno a la monstruosidad fósil, sueños y pesadillas de la fosilización monstruosa]», en Ruiz, José Manuel (ed.): *El monstruo y el fósil*. Quito, FLACSO, 2022, pp. 19-36.
- Castro Flórez, Fernando: «Miradas burlonas. Reconsideraciones sobre la pintura de Santiago Ydáñez», en Ydáñez, Santiago: *Santiago Ydáñez*. Granada, Diputación de Granada, 2001, pp. 18-30.
- Castro Flórez, Fernando: «Tribulaciones y lección de sombras. [Citas y pensamientos deshilachados sobre el barroco que no cesa]», en Paneras, Javier: *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello. Catálogo de la exposición*. Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 2005, pp. 235-263.
- Cirici Pellicer, Alexandre: *Antonio Saura. Exposición antológica 1948-1980. Catálogo de la exposición*. Barcelona, Fundación Joan Miró, 1980.
- Claramonte, Jordi: «La vida social de los monstruos. Un acercamiento a los modos de la imaginación política», *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, 13 (2012), pp. 124-146.
- Conelly, Frances: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid, Machado, 2012.
- Corominas, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1987.
- Cuarterolo, Andrea Laura: «Fotografía y teratología en América Latina: una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX», *A Contracorriente*, 7-1 (2009), pp. 119-145.
- De la Flor, Fernando: «El barroco histórico y la difícil (pos) modernidad hispana», en Paneras, Javier: *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello. Catálogo de la exposición*. Salamanca, Ayuntamiento de Salamanca, 2005, pp. 264-278.
- De la Torre Aimerighi, Iván: «Ydáñez. del objeto significativo a la imagen significativa breve repertorio de claves en torno a la obra de Santiago Ydáñez», en Ydáñez, Santiago: *Sin Fin*. Jaén, Universidad de Jaén 2017, pp. 9-28.

- Dini, Renato Bermúdez: «Aproximaciones teratológicas al retrato en la pintura contemporánea», *Revista Sans Soleil*, 7 (2015), pp. 82-102.
- D'Ors, Eugenio: *Lo barroco*. Madrid, Alianza/Tecnos, 2002.
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. México: Siglo veintiuno Editores, 1968.
- Duque Pajuelo, Félix: *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*. Madrid, Abada, 2020.
- Foucault, Michel: *Los anormales*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Freud, Sigmund: *Obras completas*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2006.
- Fuss, Peter: *Ein Medium des kulturellen Wandels*. Colonia, Böhlau, 2001.
- Galera de Ulierte, Valle: «Sin Fin», en Rodríguez, María del Mar (coord.): *Santiago Ydáñez: Sin Fin*. Jaén, Universidad de Jaén, 2017, pp. 29-48.
- García Cortés, José Miguel, *Orden y caos (Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte)*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- García Retegui, Begoña: *La reivindicación de la expresión*. Saura. En *los grandes genios del arte contemporáneo, siglo XX*, 28, Madrid, Ciro Ediciones, 2006.
- García-Perera, José Manuel: «Antonio Saura y la mirada destructora. El monstruo debajo de nosotros», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 115, 2017, pp. 127-154.
- Godoy Domínguez, María Jesús: «Asco y belleza: hacia el deshielo de una relación estética», *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason* 63, 2019, pp. 7-24.
- Guigon, Emmanuel: «Los procesos imaginarios de Antonio Saura», en Guigon, Emmanuel: *Antonio Saura. Crucifixiones*, Madrid, Ediciones del Umbral, 2002, pp. 25-42.
- Heidegger, Martin: «La pregunta por la técnica», en Heidegger, Martin: *Barcelona, Conferencias y artículos*. Barcelona, Ed. Serbal, 1994, pp. 9-39.
- Ingarao, Giulia: «Sagrado y profano. La pintura de Santiago Ydáñez», en Ydáñez, Santiago; et. al.: *Santiago Ydáñez. Santo Animal*. Málaga, Universidad de Málaga, 2018, pp. 25-40.
- Kant, Immanuel: *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- Kant, Immanuel: *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir: Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México DF, Porrúa, 1999.
- Kristeva, Julia: *Poderes de la perversión*. Buenos Aires, siglo XXI, 2004.
- López Domínguez, Virginia: «La primera Elegía de Duino, proclama de una estética de lo siniestro», *Revista Ideas* 06 noviembre de 2017-abril de 2018, Buenos Aires, pp. 26-39.
- Machado Blandón, Jorge Andrés: «Estética de lo siniestro en la obra de Goya», *Escritos* 29, 63 (2021), pp. 287-306.
- Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la Tragedia*. Madrid, Alianza, 1973.
- Nochlin, Linda: *The body in pieces: The fragment as a Metaphor of Modernity*, Thames and Hudson, New York, 1995.
- Novella, Jorge: «Crisis de Europa, crisis de España», *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, V (2010), pp. 123-139.
- Pájaro, S Paloma: «Prólogo», en Paloma, Pájaro; Enrique Marty: *Observer, observed*. Santander, Nocapaper books & more, S.L., Deweer Gallery y La Gran, 2017, pp. 4-26.
- Raquejo, Tonia en «Sobre lo monstruoso: un paseo por el amor y la muerte», en Domingo Hernández Sánchez (ed.): *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca, universidad de Salamanca, 2002, pp. 51-87.
- Rilke, Rainer María: *Elegías del Duino*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, 2010.
- Rosenkranz, Karl: *Estética de lo feo*. Sevilla, Julio Ollero Editores, 1992.
- Saldarriaga Montoya, José Fernando: *Hacia la cartografía de los rostros*. Bogotá, Universidad Pontificia Bolivariana, 2019.

- Sánchez-Cuervo, Antolín: «Pensar a la intemperie. El exilio de la filosofía y la crítica de occidente», en Navarro López, Vicente; Abad Nebot, Francisco; Sánchez-Cuervo, Antolín: *Las huellas del exilio; expresiones culturales de la España peregrina*. Madrid, Tébar, 2009, pp. 57-94.
- Salazar Gutiérrez, María José: *José Gutiérrez Solana. Colección banco Santander. Folleto de exposición*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 19 de mayo – 8 de septiembre de 1998.
- Sarduy Aguilar, Severo: *Ensayos generales sobre el Barroco*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Saura, Antonio: *Escritura como pintura, Sobre la experiencia pictórica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- Talon-Hugon, Carole: «Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût». *Ethnologie française*, 41 (1) (2011), pp. 99-106.
- Torrano, Andrea: «Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico». *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nacional de Córdoba*. Córdoba, Argentina, UNC, 2009, pp. 1 -11.
- Trías Sagnier, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Debolsillo, 2006.
- Vásquez Rocca, Adolfo «Lo abyecto y lo monstruoso en el arte de vanguardia», *Escáner cultural, Revista de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*, 87 (2006) [en línea]: <<https://escaner.cl/escaner87/transversales.html>> [consultado el 21/03/2025].
- Vázquez Jiménez, Lydia: «El bestiario goyesco y su simbología política», *Atlante Revue d'Études Romanes*, 6, 2017, pp. 206-236.
- Vilar i Roca, Gerard: «Arte y negatividad: relejendo a Adorno», *ArtCultura*, v. 20, 36 (2018), pp. 15-26.
- Von Touceda, María: «Entrevista a Santiago Ydáñez», *Elemental*, 7, agosto (2019), [en línea]: <<https://elemental.com/2019/08/07/santiago-ydanez-el-mundo-del-arte-es-un-reflejo-de-lo-fuerte-que-es-tu-pais/>> [Consulta: 5 de marzo 2023].



# DE HISTORiar LA PERIFERIA A TRAZAR REDES CULTURALES

## FROM HISTORICIZING THE PERIPHERY TO TRACING CULTURAL NETWORKS

Esther Solé i Martí<sup>1</sup>

Recibido: 28/01/2024 · Aceptado: 15/07/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.39714>

### Resumen

Este artículo presenta una propuesta metodológica basada en el concepto de red cultural, destinada a superar las dificultades propias del estudio de temas marginales en historia del arte. Se describe el tránsito desde un modelo del hecho artístico basado en una lógica de relaciones centro-periferia hasta su concepción como una red cultural, pasando por una valoración de la teoría de los campos de poder y la teoría de los polisistemas. Primero se analiza por qué los métodos basados en la dualidad centro-periferia no resultan plenamente satisfactorios en historia del arte. Luego se explora la viabilidad de aplicar metodologías ajenas a la disciplina como la teoría de los campos de poder y la teoría de los polisistemas. Finalmente, se aborda el objeto de estudio desde la teoría y el análisis de redes culturales, ponderando el considerar los sistemas artísticos como sistemas complejos. Por último, se valida la propuesta sobre el caso de la realidad artística de Lleida entre 1875 y 1936.

### Palabras clave

Historia del arte; redes culturales; centro-periferia; campos de poder; polisistemas; sistemas complejos; análisis cultural.

### Abstract

This paper presents a methodological proposal based on the concept of cultural networks, which is aimed at overcoming the inherent difficulties in the study of marginal subjects in art history. The text describes the transition of the artistic phenomenon modelling from a point of view based on a centre-periphery logic to its conception as a cultural network, after having evaluated both the field and polysystem theories as alternative points of view. First, the reasons why methods based on the centre-periphery dualism are not entirely satisfactory in art history research are analysed. Afterwards, the feasibility of applying methodologies from outside the discipline, such as field and polysystem theories, is explored. Finally, the

---

1. Universitat de Lleida. C. e.: [esther.sole@udl.cat](mailto:esther.sole@udl.cat); ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2781-8211>>

research object is approached from a cultural network theory and analysis point of view, opening the door to considering art systems as complex systems. To conclude, the proposal is validated on the case of artistic life in Lleida between 1875 and 1936.

### Keywords

Art history; cultural networks; centre-periphery; field theory; polysystem theory; complex systems; cultural analytics.

.....

ESTE ARTÍCULO presenta un modelo de trabajo para afrontar la investigación en historia del arte desde la óptica de las redes culturales<sup>2</sup>. Consideramos que compartir nuestra experiencia puede resultar útil para aquellos proyectos en los que el objeto de estudio no encaja plenamente en los marcos conceptuales de larga tradición dentro de la disciplina y donde se sospeche que un cambio de enfoque podría aportar un beneficio sustancial.

El origen de este texto se encuentra en la reflexión que realizamos durante una investigación focalizada en una realidad artística periférica como es la provincia de Lleida entre 1875 y 1936<sup>3</sup>. Este foco de interés, claramente secundario dentro de las clasificaciones propias de nuestra área de conocimiento además de periférico en lo mental y geográfico, ofrecía cierta resistencia a una apuesta metodológica canónica. Por ello, fue analizado desde un punto de vista que combina la teoría de los campos de poder y la teoría de los polisistemas. Vista en perspectiva, esta aproximación nos ha permitido revelar la red cultural subyacente en este territorio y marco cronológico y proponer una lectura inédita hasta la fecha.

Los objetivos de este artículo son dos. En primer lugar, describir un marco conceptual satisfactorio para aquellas investigaciones en historia del arte de marcado carácter sociológico que, al mismo tiempo, están focalizadas en cuestiones marginales o bien tienden hacia la microhistoria. Creemos que el planteamiento aquí presentado permite evitar la pérdida de perspectiva que amenaza este tipo de trabajos y facilita la conexión con discursos de índole general. En segundo lugar, nos proponemos validar este marco conceptual mediante ejemplos procedentes de nuestra propia investigación, para así colaborar en el avance de la historia del arte y sus posibilidades en una época marcada por la complejidad, la fusión de disciplinas y el poder de la tecnología.

Para empezar, se analizan los motivos por los que los enfoques metodológicos sobre el fenómeno centro-periferia en historia del arte resultaron insatisfactorios para nuestro estudio. A continuación, se exploran las posibilidades y el valor que puede aportar a esta disciplina la adaptación de metodologías propias de materias afines. Nos referimos a las ya mencionadas teorías de los campos de poder y teoría de los polisistemas, propuestas respectivamente por Pierre Bourdieu y por Itamar Even-Zohar y de uso frecuente en estudios literarios y de traducción. Finalmente, se plantea encajar una síntesis entre estos puntos de vista y el universo que se abre ante nosotros gracias a las posibilidades de la teoría y el análisis de redes culturales para, eventualmente, adentrarnos en el campo del análisis cultural (*cultural analytics*, en inglés).

---

2. Este artículo se ha elaborado durante una estancia de investigación en el CulturePlex Lab de la University of Western Ontario (London, Canadá). La autora quiere agradecer a Juan Luis Suárez, su director, así como al resto de miembros del laboratorio, todas las discusiones y observaciones que han permitido mejorar substancialmente el texto original. Este reconocimiento se hace extensivo a Imma Lorés, catedrática de historia del arte de la Universitat de Lleida.

3. Solé i Martí, Esther: *L'art i la vida artística a les terres de Lleida, 1875-1936: lectura sistèmica d'una perifèria* (Tesis doctoral inédita), Universitat de Lleida, 2015 [en línea] <http://hdl.handle.net/10803/371736> [Consultado: 28 de enero de 2024].

## EN BUSCA DE UN MARCO ADECUADO: REVISIÓN DE LA LITERATURA

Ante un objeto de estudio alejado de los habituales centros de atención de la historia del arte, nunca cuestionamos la necesidad y la viabilidad de una metodología definida por la lógica de relaciones centro-periferia. Sin embargo, esta opción se manifestó incapaz de brindar un marco conceptual ajustado a las particularidades de nuestro foco de interés. Esta dislocación se explica por dos razones. En primer lugar, un punto de vista basado en la dicotomía centro-periferia lleva implícita una relación desigual de poder, muy cercana a la dependencia o la subyugación. Teniendo en cuenta que nuestra investigación optó por dar protagonismo al elemento más débil de esta dualidad, una aproximación de este tipo impide atender plenamente a aquello considerado periférico sin correr el riesgo de generar un discurso incompleto. O bien se entra en una negociación para sacar a relucir actores secundarios y evitar su silenciamiento en un universo marcado por elementos de carácter central claramente más atractivos en términos de calidad y cantidad de información disponible, o bien se procede a aislar lo periférico de toda interferencia para así amplificar las señales que de otro modo son captadas muy débilmente o son descartadas como simple ruido, como datos no significativos.

En segundo lugar, a pesar del dinamismo y flexibilidad que este tipo de aproximación parece sugerir, nos vimos atrapados por cierta rigidez en el momento de tratar nuestro tema de investigación de un modo holístico. Un marco de relaciones centro-periferia tiende a expresarse más satisfactoriamente cuando se abre la puerta a la abstracción y se renuncia a algunos matices. Nuestro proyecto tenía un componente eminentemente sociológico: buscaba dar una explicación de los fenómenos artísticos en unos escenarios muy concretos entendiendo, al mismo tiempo, que la frontera entre vida artística y vida en términos generales no puede distinguirse con precisión meridiana. Así pues, escogimos minimizar las simplificaciones y afrontar el objeto de estudio con tantas peculiaridades como fuera posible, una opción que dificultó su encaje con un punto de vista basado en la dialéctica centro-periferia.

En paralelo a estas constataciones, una exploración de la literatura que nos precede ha revelado que los estudios de historia del arte de época contemporánea enfocados desde el paradigma de las dinámicas centro-periferia son escasos en España, especialmente cuando se comparan con la literatura generada por otras aproximaciones metodológicas. Se puede fundamentar una explicación esgrimiendo las dos razones que acabamos de detallar, a las que deben añadirse la existencia de sesgos temáticos y su incidencia en las fluctuaciones del interés investigador. Como cualquier área de conocimiento, la historia del arte incluye objetos de estudio que resultan más atractivos o más accesibles que otros. La concentración, durante décadas, de trabajos sobre algunos de estos asuntos ha propiciado la aparición de sesgos relacionados con la cantidad y la calidad del material a investigar, los cuales inciden en el interés investigador de generaciones posteriores. Una combinación de estas circunstancias arrojaría una explicación plausible de los escasos ejemplos

de observaciones del fenómeno artístico desde una lógica de relaciones centro-periferia en la historiografía del arte en España.

A pesar de esta escasez, existen varias aportaciones notables. La mayoría fueron publicadas durante la última década del siglo XX y pueden articularse en dos grandes tendencias: por una parte, las que cartografían el área de discusión; por la otra, las que orbitan alrededor de un planteamiento que hemos llamado la «tesis del retraso».

Eliseu Trenc Ballester firmó una de las primeras aportaciones que exploraron y ordenaron el estudio de los fenómenos artísticos recientes en España desde una perspectiva de relaciones centro-periferia<sup>4</sup>. De hecho, el autor retomó este mismo marco conceptual en una aportación posterior donde ofreció una primera aproximación a la vida artística en escenarios periféricos explícitamente encuadrada en las dinámicas establecidas por los centros de la época, Barcelona y Madrid<sup>5</sup>. Tres años después que Trenc rompiera el hielo, Mireia Freixa y M. Carmen Pena abrieron el foco para repasar la producción artística en España entre los siglos XIX y XX desde el punto de vista de las relaciones centro-periferia, fusionando este fenómeno con la realidad de las distintas regiones españolas<sup>6</sup>.

Todavía dentro del ámbito de las cartografías, destaca la obra colectiva y catálogo de exposición con un título sugestivo: *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*<sup>7</sup>. Entre las colaboraciones que componen esta publicación cabe destacar tres capítulos. Uno de ellos, firmado por Calvo Serraller, forma parte de las aportaciones que abundan en la «tesis del retraso» y será comentado más adelante; los dos restantes encajan en la tendencia descriptiva a la que estamos haciendo alusión. Por una parte, la introducción al volumen, firmada por José-Carlos Mainer, traza con precisión el escenario por donde transcurre el resto de las aportaciones<sup>8</sup>. Por la otra, el texto de Francesc Fontbona aborda el dualismo entre Barcelona y Madrid desde la óptica de las relaciones centro-periferia<sup>9</sup>.

Las últimas aportaciones que destacar son menos explícitas que sus antecesoras en el enfoque dualista de sus temas de estudio, porque concentran el interés en la figura aparentemente más frágil del binomio. Todas ellas se originan y se desarrollan desde la periferia, entendiéndola como un paso previo a su articulación con el discurso general de la historia del arte. En primer lugar, queremos mencionar un par de textos que, pese a haberse publicado con más de una década de diferencia

4. Trenc Ballester, Eliseu: «Viajes de ida y vuelta y viajes sin vuelta: artistas provinciales y artistas metropolitanos. Un ejemplo, el viaje Barcelona París entre 1880 y 1936», en *Los caminos y el arte. VI Congreso Español de Historia del Arte*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, vol. 1, pp. 39-41.

5. Trenc Ballester, Eliseu: «El arte leridano contemporáneo entre dos centros, Barcelona y Madrid», en Pizarro Gómez, Francisco Javier (ed.): *Actas: VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 557-560.

6. Freixa, Mireia; Pena, M. del Carmen: «El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX», en Pizarro Gómez, Francisco Javier (ed.): *Actas: VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 371-383.

7. Cid Priego, Carlos (coord.): *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Barcelona, Àmbit, 1993.

8. Mainer, José-Carlos: «La invención estética de las periferias», en Cid Priego, Carlos (coord.): *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Barcelona, Àmbit, 1993, pp. 26-33.

9. Fontbona, Francesc: «Cataluña en la dinámica centro-periferia del arte español moderno», en Cid Priego, Carlos (coord.): *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Barcelona, Àmbit, 1993, pp. 100-105.

comparten marco geográfico y parte de la autoría. En 1986, Antonio Salcedo y Teresa Cañellas firmaron una de las primeras monografías sobre el arte contemporáneo del área de Tarragona, manifestando que la vida artística en lugares tradicionalmente considerados periféricos es un hecho constatado<sup>10</sup>. Quince años después, Salcedo publicó en solitario una obra que trasciende las fronteras de Tarragona y reivindica la importancia de incluir los lugares periféricos en las descripciones sobre el estado del arte y la vida artística de un territorio, si lo que se pretende es ofrecer una visión lo más completa posible del mismo<sup>11</sup>. Finalmente, las contribuciones más recientes desde esta perspectiva son la tesis doctoral de Rossend Lozano y el artículo que el mismo autor destiló en la revista del departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona<sup>12</sup>. Ambos textos tratan sobre la irrupción de los movimientos de vanguardia en Sabadell (Barcelona) y ponen el acento en la necesidad y el valor de las investigaciones sobre temas que se escapan de los principales focos de interés de la historia del arte. Solamente así se puede obtener un retrato más completo de la materia de estudio y asentar las bases para entablar una dialéctica con los ejes principales de la disciplina, abriendo así la puerta a promover los ajustes que fueran necesarios.

Es el momento de abordar las aportaciones que hemos detectado como representantes de la «tesis del retraso». Este planteamiento subyace tras el fenómeno —aparentemente siempre centrífugo— de la irradiación de tendencias artísticas desde lugares centrales hacia lugares periféricos. Según esta tesis, la periferia es mero receptor y replicante de las novedades o particularidades que emanan desde los lugares centrales, que son reproducidas a pies juntillas y con cierto diferencial cronológico —retraso— respecto al centro o a los escenarios más cercanos a este. Aunque pudiéramos pensar que este tipo de lecturas son frecuentes en nuestra área de conocimiento, la cantidad de trabajos a comentar es significativamente menor que la de su contraparte cartográfica. De hecho, la reducimos a tres aportaciones.

Joan M. Minguet Batllori profundiza en este planteamiento para articular una explicación sobre el desarrollo del arte de vanguardia en España e hilvana una serie de «ocasiones perdidas» para ilustrar el escaso o nulo éxito de los planteamientos de vanguardia en el panorama artístico español de principios del siglo XX<sup>13</sup>. Minguet recupera y desarrolla este concepto en una publicación posterior, también centrada en los factores que no propiciaron la tracción de los planteamientos de vanguardia

10. Salcedo Miliani, Antonio; Cañellas, Teresa: *Tarragona: el canvi de segle: 1890-1918*. Tarragona, Fundació Caixa de Pensions, 1986.

11. Salcedo Miliani, Antonio: *L'art del segle XX a les comarques de Tarragona*. Tarragona, Diputació de Tarragona, 2001.

12. Lozano Moya, Rossend: *La irrupció de les avantguardes a Sabadell, 1939-1959* (Tesis doctoral inédita), Universitat de Barcelona, 2002 [en línea] <http://hdl.handle.net/10803/2007> [consultada: 28 de enero de 2024]; Lozano Moya, Rossend: «Centre i perifèria en l'art. La irrupció de les avantguardes a Sabadell, 1939-1959», *Matèria: revista d'art*, 4 (2004), pp. 189-216 [en línea] <https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/83211> [consultado: 28 de enero de 2024].

13. Minguet i Batllori, Joan M.: «A propósito de lo periférico en la vanguardia española», en Pizarro Gómez, Francisco Javier (ed.): *Actas: VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 507-510.



y el desarrollo de un sistema cultural afín a estos en España<sup>14</sup>. La tercera aportación que resaltar es de un tono similar y recurre a la «tesis del retraso» para razonar acerca de la vida artística española de finales del siglo XIX. Se trata del capítulo que Francisco Calvo Serraller firma en el catálogo *Centro y periferia en la modernización de la pintura española*, que anunciamos más arriba<sup>15</sup>.

Finalmente, pese a que nos hemos centrado en la historiografía del arte catalana y española, consideramos pertinente cerrar este bloque dedicando unas líneas a la aportación que Diana Beatriz Wechsler ofrece desde el otro lado del Atlántico<sup>16</sup>. Esta contribución resulta interesante porque pone en entredicho la «tesis del retraso» en referencia al desarrollo del pensamiento moderno y el arte de vanguardia en Latinoamérica. Wechsler apunta que a la historiografía oficial —central— del arte le falta riqueza dialéctica para incorporar a su discurso la realidad de la historiografía del arte de las periferias. Este punto de vista es un buen ejemplo de la tendencia que recientemente ha tomado fuerza en investigaciones desarrolladas desde enclaves asimismo periféricos, reclamando nuevos enfoques que permitan la integración de todo tipo de disidencias, también en la historiografía del arte<sup>17</sup>.

Estos pocos textos constituyen los estudios más notables del fenómeno centro-periferia en época contemporánea surgidos de nuestro contexto más cercano. Se hizo necesario, pues, ampliar el foco para incrementar el número de referentes con los que trabajar. Ante la evidencia de que la literatura internacional no trata la realidad artística de nuestro ámbito de interés desde la lógica de relaciones centro-periferia, se avanzó en una doble dirección. Por una parte, se recurrió a los pioneros de esta metodología; por la otra, se analizaron las aportaciones sobre el fenómeno centro-periferia surgidas de disciplinas afines, como la geografía<sup>18</sup> o la historia del diseño<sup>19</sup>. Curiosamente, aquellas procedentes del ámbito de la historia

14. Minguet i Batllori, Joan M.: «La ruptura imposible (las ocasiones perdidas para el desarrollo de una vanguardia artística en el sistema cultural español)», en *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte: el arte español en épocas de transición*. León, Secretariado de Publicaciones, 1994, vol. 2, pp. 421-427.

15. Calvo Serraller, Francisco: «Los orígenes de la modernización artística española», en Cid Priego, Carlos (coord.): *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Barcelona, Àmbit, 1993, pp. 34-55.

16. Wechsler de Huertos, Diana Beatriz: «Modernidad, periferia y eclecticismo», en *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte: el arte español en épocas de transición*. León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1994, vol. 1, pp. 461-468.

17. En esta línea, cabe considerar algunos trabajos sobre América Latina ya enmarcados en la postmodernidad, el postestructuralismo y los debates críticos en estudios culturales. Nos referimos a los análisis que entienden la periferia como microexperiencia, como un fenómeno que tiene lugar en los pliegues de un sistema cultural. De esta forma se desborda la supuesta necesidad de embeber el análisis en grandes abstracciones teóricas que sólo mantienen un sentido pleno desde una óptica central. Nelly Richard es el referente primordial de esta aproximación; como punto de partida véase Richard, Nelly: «Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural», *Revista Iberoamericana*, 63,189 (julio-septiembre 1997), pp. 345-361.

18. Algunas de las aportaciones más destacadas son Christaller, Walter: *Central Places in Southern Germany*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966; Shils, Edward: *Center and Periphery. Essays in Macrosociology*. Chicago, University of Chicago Press, 1975; Selwin, Percy: «Algunas reflexiones sobre centros y periferias», en Seers, Dudley (ed.): *La Europa subdesarrollada. Estudios sobre las relaciones centro-periferia*. Madrid, Blume, 1981, pp. 41-51.

19. Véase, por ejemplo, Campi, Isabel: *Reflexions sobre la història i les teories historiogràfiques del disseny*. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2011; Bonsiepe, Gui: *El diseño de la periferia*. Mexico DF, Gustavo Gili, 1985; Calvera, Anna; Mallol, Miquel (eds.): *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño. Actas de la 1a reunión científica internacional de historiadores y estudiosos del diseño*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2001; Calvera, Anna: «Historia e historias del diseño: la emergencia de las historias regionales», en VV.AA.: *Emergencia de las historias regionales. II reunión de Historiadores y Estudiosos del Diseño*.

desbordaron rápidamente nuestros intereses, ya que se adentran en cuestiones relativas al regionalismo y nacionalismo político que difícilmente encajan en nuestro propósito. Contrariamente, algunas contribuciones de áreas tan distantes como las ciencias económicas arrojaron resultados más satisfactorios<sup>20</sup>.

## HACIA UNA VISIÓN ESTRUCTURALISTA. DE LA TEORÍA DE LOS CAMPOS DE PODER A LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

Una vez se constata la necesidad de abordar propuestas alternativas a la tradicional dicotomía centro-periferia, esta perspectiva pierde fuerza a favor de nuevos puntos de vista. Nuestro objeto de estudio lo constituyen tanto los agentes que posibilitan el hecho artístico en un enclave periférico como sus interacciones a lo largo del tiempo y su incidencia en este fenómeno. Observarlos desde una lógica de relaciones binarias suponía una limitación, dado que se corría el riesgo de renunciar a gran cantidad de matices. Además, en nuestros intentos de elaborar el discurso desde la periferia, la riqueza dialéctica que se esperaba obtener se resquebrajaba y el modelo resultaba, en definitiva y a pesar de no querer reconocerlo en primera instancia, insuficiente.

Esta necesidad de una lógica más compleja se vio satisfecha con la adopción de unos planteamientos teóricos nacidos en el seno de otras áreas de conocimiento, quizá algo alejadas de la historia del arte, pero con más puntos de contacto de los que cabría esperar. En un primer momento, creímos encontrar la clave en una aproximación estructuralista y en la teoría de los campos de poder de Pierre Bourdieu.

No es este el lugar para desarrollar los detalles de este planteamiento<sup>21</sup>, pero sí que es necesario subrayar qué aspectos nos parecieron más atractivos. Evidentemente, la noción de campo y sus elementos fundamentales son esenciales para nuestro propósito<sup>22</sup>. *A priori* podría parecer que cualquier lógica de relaciones puede formularse en términos de estructura y efecto de campo, ya que esta concepción permite hacer delimitaciones muy convenientes de los objetos de estudio a la vez que

---

*Memorias*. Playa, Forma, 2003, pp. s.n. [en línea] <http://www.ub.edu/icdhs/lahabana/index.html> [Consultado: 28 de enero de 2024]; Woodham, Jonathan M.: «Local, National and Global: Redrawing the Design Historical Map», *Journal of Design History*, 18, 3 (2005), pp. 257-267.

20. De todas formas, y de modo testimonial, citamos a Giner, Salvador; Moreno, Luis: «Centro y periferia: la dimensión étnica de la sociedad española», en Giner, Salvador (ed.): *España (vol. 1): Sociedad y política*. Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 169-197.

21. La literatura sobre los campos de poder es extensa, pero consideramos esenciales las aportaciones de Bourdieu, Pierre: «Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase», en Altamirano, Carlos; Soto, Beatriz (eds.): *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios ediciones, 1983, pp. 11-35; Bourdieu, Pierre: «The field of cultural production, or: The economic world reversed», *Poetics*, 12 (1983), pp. 311-356; Bourdieu, Pierre: «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, 25-28 (1990), pp. 20-42; Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995; Bourdieu, Pierre: «Algunas propiedades de los campos», en Bourdieu, Pierre: *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Montessor, 2002, pp. 119-26.

22. Son muchas las fuentes que ofrecen explicaciones detalladas de los conceptos propios de esta teoría. Como referencia se puede recurrir a Díaz Martínez, Jorge: *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Granada, 2014 en línea] <http://hdl.handle.net/10481/34208> [Consultado: 23 de marzo de 2023].

se evitan reduccionismos. Por su parte, los conceptos de autonomía y heteronomía del campo nos resultaron interesantes porque están estrechamente relacionados con el fenómeno de la legitimación, tanto del campo y de las producciones que allí se generan como de los procesos de control del capital específico que propician este tipo de dinámicas<sup>23</sup>. Además, la noción de *habitus* y sus efectos sobre la toma de posiciones en el campo por parte de un agente nos proporcionan herramientas para interpretar nuestro tema de trabajo desde una nueva perspectiva. Si a ello se le suma la propuesta de Bourdieu de invertir el proceso de análisis de la producción artística —optando por identificar los condicionantes inherentes a un agente y cómo estos se expresan en su producción—, conseguimos evitar finalismos ingenuos e ir más allá de un análisis basado en oposiciones binarias<sup>24</sup>. Todavía sin abandonar la idea de *habitus*, Bourdieu también manifiesta la necesidad de un código compartido entre todos los agentes del campo para que la pugna por el capital específico y el fenómeno cultural se expresen en toda su dimensión<sup>25</sup>, una propuesta que ha hecho fortuna más allá de la teoría de la literatura, disciplina donde el autor desplegó sus propuestas.

La proliferación de aplicaciones de la teoría de los campos de poder más allá de los estudios literarios es un claro indicador tanto de su plasticidad como de su escalabilidad<sup>26</sup>, aunque este planteamiento no está exento de críticas. Estas se han dirigido a la concepción implícitamente eurocéntrica y metropolitana de Bourdieu<sup>27</sup>, así como a la fragilidad de esta aproximación cuando se intenta aplicar de un modo general o universal. En estos casos, la profundidad de las divisiones que se establecen para definir agentes y capitales específicos en juego acaban resultando limitantes: no se dispone de herramientas para tratar aquello que queda fuera del campo —que sencillamente es desatendido— y se ignoran las transiciones que los agentes pueden realizar a lo largo del tiempo, con la correspondiente posibilidad de un cambio del rol que desempeñan en la pugna por el control del capital específico en juego<sup>28</sup>.

Por nuestra parte, observamos que las propuestas de Bourdieu no ofrecen una solución completamente satisfactoria a la articulación de varios sectores de un mismo campo cuando estos se han estudiado por separado. También echamos de menos la posibilidad de incorporar conceptos como la interferencia entre agentes o sectores del campo, unos aspectos que reciben mejor cobertura con una aproximación desde la teoría de los polisistemas propuesta por Itamar Even-Zohar.

23. Bourdieu, Pierre: *El campo literario...*, pp. 40-42; Bourdieu, Pierre: *Campo intelectual, campo de poder...*, pp. 11-35.

24. Bourdieu, Pierre: *El campo literario...*, pp. 30-34.

25. Bourdieu, Pierre: «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística», en Bourdieu, Pierre: *Sociología del arte*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, pp. 45-80.

26. Algunos ejemplos de esta diversidad son Rivas Morente, Víctor: «El concepto de campo cinematográfico», *zer*, 17, 32 (2012), pp. 209-220. Martínez, Ana Teresa: «Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu», *Trabajo y sociedad*, 9 (2007), pp. s.n. [en línea] <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/Martinez.pdf> [consulta: 28 de enero de 2024]; Martínez, Ana Teresa: *Los hermanos Wagner, entre ciencia, mito y poesía: arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero, 1920-1940*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

27. Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz: «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», *Hispanérica: Revista de literatura*, 25-26 (1980), pp. 33-60.

28. Lahire, Bernard: «Campo, fuera de campo, contracampo», *Colección Pedagógica Universitaria*, 37-38 (2002), pp. 1-37.

Por estas razones, así como por las críticas expuestas anteriormente, nos inclinamos hacia la posibilidad de combinar los postulados de Pierre Bourdieu sobre los campos de poder y la teoría de los polisistemas de Even-Zohar.

Como en el caso de Bourdieu, no nos extenderemos en explicaciones sobre esta teoría, planteada a finales de los años 70 del siglo XX y revisada y modulada hasta prácticamente el presente<sup>29</sup>. La teoría de los polisistemas presenta tres aspectos interesantes que, a pesar de la aparente contradicción con la teoría de los campos de poder, pueden ser muy útiles para nuestras intenciones. En primer lugar, su carácter inclusivo permite la heterogeneidad de agentes en el sistema y facilita la incorporación de elementos que otras aproximaciones podrían considerar como marginales, de tal forma que la explicación de los fenómenos culturales gana robustez y diversidad<sup>30</sup>. En segundo lugar, la teoría de los polisistemas incluye los conceptos de centro y periferia, a su vez íntimamente relacionados con la condición de heterogeneidad que acabamos de comentar. Además, esta concepción contempla que las relaciones entre los agentes del polisistema sean multidireccionales y libres de una supuesta fuerza de atracción o de dominación por parte de los agentes centrales o dominantes, de tal forma que los contactos o interferencias entre sistemas o dentro de un mismo sistema pueden ocurrir —y normalmente ocurren— en lugares periféricos para luego progresar hacia posiciones centrales<sup>31</sup>.

De esta forma, la estructura de tensiones del polisistema tiene su reflejo en las producciones de los agentes que participan en él. Estas se conforman en repertorios que, según la resultante de las tensiones dentro de un mismo polisistema o bien entre polisistemas vecinos, pueden ser dominantes o dominados, periféricos o centrales<sup>32</sup>. Finalmente, la tercera virtud de esta teoría es su capacidad para describir procesos de cambio y renovación a partir del concepto de interferencia. Ya no es necesario recurrir a brotes de genialidad o a influencias aisladas para dar significado a la dinámica de los repertorios en un polisistema, porque la posibilidad de que el cambio se deba a interferencias entre agentes o sistemas abre el abanico de opciones y lo sitúa en un plano menos limitado que el propuesto por la teoría de los campos de poder. Además, la interferencia entre repertorios es un fenómeno inevitable en la vida de cualquier polisistema: es necesario cierto desajuste para mantener viva a esta estructura y evitar su colapso por la petrificación de lo considerado canónico

29. Even-Zohar, Itamar: «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11, 1 (1990), pp. 9-26; Even-Zohar, Itamar: «Polysystem theory (revised)», en Even-Zohar, Itamar (ed.): *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics, 2005, pp. s.n. [en línea] <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=e62e9oad25fa4aab-82dfed25665034acesf2db0e> [Consultado: 28 de enero de 2024].

30. Iglesias Santos, Montserrat: «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas», en Villanueva, Darío (ed.): *Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1994, pp. 309-356.

31. Even-Zohar, Itamar: *Polysystem theory (revised)*..., pp. 9.

32. Sobre los repertorios, véase Even-Zohar, Itamar: «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas», en Iglesias Santos, Montserrat (ed.): *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco, 1999, pp. 23-52. Consideramos interesante subrayar que en la página 38 de este mismo artículo, Even-Zohar relaciona los repertorios socialmente generados a través de procesos individuales de interiorización y asimilación con el *habitus* definido por Bourdieu.

ante la falta de rivalidades, de estímulos que promuevan el dinamismo necesario para asegurar su supervivencia<sup>33</sup>.

La teoría de los polisistemas, muy centrada en las realidades de las sociedades plurilingües y en los procesos de traducción de textos, tampoco se libró de lecturas críticas. Su mismo autor ya advierte del riesgo de efectuar lecturas unidireccionales de las posibles interferencias entre sistemas y repertorios, especialmente en el caso de las traducciones, ya que se pueden propiciar casos de colonización cultural, tanto premeditada como relativamente espontánea<sup>34</sup>. Bourdieu considera que esta teoría está excesivamente encerrada en sí misma, a pesar del panorama de límites casi inabarcables que una aproximación polisistémica parece ofrecer. El sociólogo francés basa la crítica en su propia idea sobre la generatriz del cambio social y cultural, altamente influenciada por el pensamiento marxista. Este considera que la lucha permanente entre opciones dominantes y dominadas es la piedra de toque de la dinámica de las relaciones entre agentes. Ahora bien, Bourdieu considera que esta lucha tiene lugar en la vida real —al contrario de lo que sugiere Even-Zohar, que la sitúa en un plano más conceptual e ideológico—, siendo este el escenario donde se manifiestan las posibles tomas de posición, donde se constatan las diferencias de fuerzas e intereses entre los agentes en pugna y donde se visibilizan claramente las estrategias desplegadas por cada uno de ellos para controlar el capital específico en juego, una situación que, según Bourdieu, nunca puede resolverse por consenso, sólo mediante un choque directo<sup>35</sup>.

Todavía en el marco de las lecturas de la teoría de Even-Zohar, debemos destacar la aportación de María Inés Arrizabalaga, que se erige como un contrapunto a esta propuesta desde Argentina<sup>36</sup>. En este caso, nuevamente se recurre a planteamientos teóricos utilizados en otras disciplinas para afrontar los estudios de traducción y enriquecer la teoría de los polisistemas. Su propuesta se centra en la capacidad de los sistemas para responder a crisis, reestructurar el canon y el repertorio que los caracterizan y así sobrevivir, una aptitud que la autora relaciona con modelos teóricos utilizados en ciencias naturales, como la teoría de la criticalidad auto-organizada (*self-organised criticality*, en inglés)<sup>37</sup>. Sin entrar en detalles acerca de este planteamiento, se trata de una propuesta que modela el comportamiento de un reloj de arena en funcionamiento. Como respuesta de emergencia a la crisis que supone la aportación estable de arena nueva en el extremo inferior del reloj, la arena ya apilada experimenta cambios constantes en su distribución, que resultan en instantes inciertos de estructuración. Este fenómeno podría explicar de un modo mucho más rico la dinámica de las relaciones que se establecen entre los agentes de los polisistemas, superando la lógica de oposiciones binarias (centro-periferia,

33. Even-Zohar, Itamar: *Polysystem Theory*..., pp. 18-19; Even-Zohar, Itamar: *Polysystem theory (revised)*..., pp. [10-11].

34. Iglesias Santos, Montserrat: *El sistema literario*..., pp. 309-356.

35. Bourdieu, Pierre: *The field*..., p. 315.

36. Arrizabalaga, María Inés: «Revisión de la Teoría de los Polisistemas. De los Estudios Literarios a la Teoría de la Catástrofe; Una mirada al gusto de Bo Kampmann Walther», *Observaciones Filosóficas*, 5 (2007), pp. s.n. [en línea] <https://www.observacionesfilosoficas.net/revisiondelateoriadelos.html> [Consultado: 28 de enero de 2024].

37. Bak, Per; Tang, Chao; Wiesenfeld, Kurt: «Self-organized criticality: An explanation of the 1/f noise», *Physical Review Letters*, vol. 59, núm. 4 (1987), pp. 381-84.

dominante-dominado, etc.) que inicialmente proponía esta teoría. Además, así se modera tanto el grado de abstracción como el riesgo de caer en interpretaciones deterministas de los fenómenos culturales, frecuentemente basadas en la observación de los resultados sin intención de trascender más allá de los textos o de las publicaciones por sí mismas<sup>38</sup>.

Con posterioridad a estas aportaciones, Jorge Díaz Martínez propuso una aplicación combinada de las teorías de los campos de poder y de los polisistemas en su tesis doctoral sobre análisis comunicativo y teoría de la literatura<sup>39</sup>. Este es un ejemplo de la versatilidad que se consigue gracias a la integración de estas dos propuestas, a pesar de las dificultades que deben afrontarse cuando se recurre a planteamientos propios de disciplinas ajenas para interpretar asuntos y ámbitos que trascienden sus límites naturales<sup>40</sup>.

En su definición de un marco teórico de convergencia entre las dos teorías, Díaz Martínez propone mantener la terminología de ambas por la riqueza de matices que aporta y, por ello, forja el concepto *sistema-campo*. Este se entiende como un campo estructurado alrededor de la competencia por consagración entre uno o varios centros canonizados y una o varias periferias no canonizadas, a las que él llama *subcampos* y que se rigen por varios tipos de lógicas de jerarquización y capitales simbólicos<sup>41</sup>. La flexibilidad que emana de este planteamiento nos resultó altamente atractiva para describir, en primera instancia, la vida artística en el área de Lleida alrededor de 1900<sup>42</sup>.

## DEL SISTEMA-CAMPO A LAS REDES CULTURALES Y LOS SISTEMAS COMPLEJOS

En su momento, la descripción del sistema artístico que propusimos se antojó suficiente. No obstante, con el tiempo se nos presentó manifiestamente incompleta. Ciertamente, durante nuestra investigación hicimos un salto cualitativo en la búsqueda de un marco conceptual más adecuado. Esta evolución consistió en pasar de una representación lineal de los elementos constitutivos del hecho artístico —la presencia de espacios formativos, la existencia de lugares para el encuentro y la organización de colectivos artísticos y la disponibilidad de escenarios expositivos— a un planteamiento sistémico. Esto es, constatamos que pese a existir cierto vínculo entre estos tres componentes, este no era lineal, como si de los eslabones de una cadena se tratara. En efecto, la relación entre los ingredientes que posibilitan el hecho artístico en un lugar determinado tiene una forma que más bien se asemeja a una matriz o a un sistema. Así pues, interpretamos

38. Arrizabalaga, María Inés: *Revisión de la Teoría de los Polisistemas...*, p. 8.

39. Díaz Martínez, Jorge: *Teorías sistémicas...*

40. El mismo Díaz Martínez menciona el trabajo de Cristina Martínez Tejero, que realiza el mismo tipo de aproximación. Véase Díaz Martínez, Jorge: *Teorías sistémicas...*, pp. 127-130.

41. Díaz Martínez, Jorge: *Teorías sistémicas...*, pp. 127-128.

42. Solé i Martí, Esther: *L'art i la vida artística...*, pp. 90-98.



esta nueva lógica de relaciones entendiendo que estábamos ante pequeños sistemas —uno por cada elemento constitutivo del hecho artístico— que a su vez formaban parte de un polisistema de mayor complejidad, el del fenómeno artístico en Cataluña alrededor del cambio de siglo. Por aquel entonces no imaginábamos que, además, este constructo podía presentar características propias de un sistema complejo<sup>43</sup>.

Los motivos por los que consideramos incompleto el modelo que propusimos en su día son principalmente dos. Por una parte, la descripción que elaboramos era absolutamente cualitativa y arrojaba un esquema que solo puede construirse a través de grandes dosis de erudición. No consideramos que esta circunstancia sea negativa en sí misma, pero convierte nuestra propuesta en algo difícil de replicar en igualdad de condiciones y en un artefacto académico con un grado de abstracción elevado.

Por otra parte, observamos en nuestro modelo que la pugna por el capital específico en juego no era un choque directo entre agentes en la línea propuesta por Bourdieu. Este supuesto conflicto tendía más bien hacia una coreografía de los agentes posicionados en el campo, una visión más acorde con los postulados de Even-Zohar. Ahora bien, esto no impide que se haya podido constatar un claro proceso de autonomización del campo y del capital en juego a lo largo del período cronológico de nuestra investigación. El perfil y las estrategias para el control del capital en juego que despliegan los agentes detectados en el campo evolucionan desde unos rasgos genéricos, determinados de modo poco nítido por el poder general y por aquellos que lo detentan, hacia unos rasgos específicamente vinculados a la práctica artística. Además, el capital en juego experimenta una mutación similar, un proceso de diferenciación respecto al capital general por el que compiten los agentes. De esta forma, tanto el campo como sus integrantes adquieren un perfil más especializado y su posición y estrategias para controlar esa nueva tipología de capital en juego pasan a estar determinadas tanto por el grado de consagración de los agentes en este nuevo campo como por su grado de dominio del capital específico en pugna<sup>44</sup>.

Una mirada retrospectiva a este asunto nos lleva a la conclusión de que en su momento no alcanzamos a cerrar el círculo que habíamos empezado a trazar. Esto se explica en parte por ignorar la existencia de opciones complementarias, que nos hubieran permitido completar nuestro propósito con mayor solvencia y menos rodeos. Aunque algo tarde, nosotros también nos hemos dejado seducir por la atracción que la retórica sobre redes —en palabras de Matthew D. Lincoln— puede llegar a ejercer sobre los historiadores del arte<sup>45</sup>.

43. Hay muchas definiciones y descripciones de lo que es un sistema complejo; una buena introducción es la que ofrece Fernando Sancho Caparrini en su página web personal: Sancho Caparrini, Fernando: «Sistemas Complejos, Sistemas Dinámicos y Redes Complejas», en Sancho Caparrini, Fernando: *MatematIA* (1 de noviembre de 2015) [en línea] [https://www.cs.us.es/~fsancho/Blog/posts/Sistemas\\_Complejos\\_Sistemas\\_Dinamicos\\_Red\\_Complejas.md.html](https://www.cs.us.es/~fsancho/Blog/posts/Sistemas_Complejos_Sistemas_Dinamicos_Red_Complejas.md.html) [Consultado: 15 de marzo de 2023].

44. Solé i Martí, Esther: *L'art i la vida artística...*, pp. 91-98 y capítulo 3 (pp. 101-421).

45. Kienle, Miriam: «Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History», *Art@S Bulletin*, 6, 3 (29 de noviembre de 2017) [en línea] <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss3/1> [consulta: 11 de mayo de 2023]; Lincoln, Matthew D.: «Tangled Metaphors. Network Thinking and Network Analysis in the History of Art», en Brown, Kathryn (ed.): *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. New York, Routledge, 2020, pp. 73-87.

Nuestro objeto de estudio puede expresarse como una red cultural que, además, está embebida en una gran red de redes culturales. En la literatura académica abundan los textos que detallan los conceptos y modelos clave en el ámbito de la teoría de redes<sup>46</sup>, habitualmente desde materias muy distantes de la historia del arte como las matemáticas, la física o la informática. No obstante, parece que hemos encontrado una intersección: lo que para el sector humanístico se resume en la importancia de entender las relaciones entre elementos para dar una explicación solvente a un fenómeno, para el sector científico se concreta en el valor crucial de comprender la estructura y la dinámica de las redes para analizar y posteriormente interpretar el funcionamiento de un sistema<sup>47</sup>.

En nuestro caso, el uso del calificativo «cultural» cuando hablamos de la tipología de red con la que puede modelarse el sistema artístico es una apuesta consciente por una variante específica del concepto general de red. Una red cultural es un conjunto de relaciones entre personas que, a su vez, están mediadas por objetos culturales, los cuales aportan una carga simbólica a estos vínculos<sup>48</sup> (FIGURA 1). Aunque esta concepción densifica a la vez que añade complejidad al concepto básico de red<sup>49</sup>, todo parece indicar que nuestro tema de investigación puede acomodarse con relativa facilidad a los parámetros propios de una red cultural. El horizonte que se vislumbra a través del marco conceptual de las redes culturales se presenta prometedor, menos abstracto, menos adherido a áreas concretas de conocimiento y más directo que el que nos sugerían los planteamientos teóricos expuestos en los apartados anteriores.

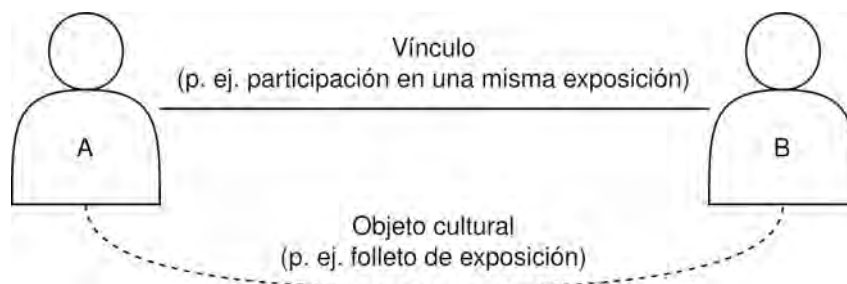


FIGURA 1. ESQUEMA DE LA UNIDAD BÁSICA DE UNA RED CULTURAL. Elaboración: la autora

46. Por ejemplo, Barabási, Albert-László: *Linked: The New Science of Networks*. Cambridge, Perseus Pub., 2002; Mitchell, Melanie: «Complex Systems: Network Thinking», *Artificial Intelligence, Special Review Issue*, 170, 18 (1 de diciembre de 2006), pp. 1194-1212 [en línea]: <https://doi.org/10.1016/j.artint.2006.10.002> [Consultado: 10 de mayo de 2023]

47. DiMaggio, Paul: «Cultural Networks», en Scott, John; Carrington, Peter J. (eds.): *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*. London, SAGE Publications, 2011, pp. 286-300.

48. Suárez, Juan-Luis; McArthur, Ben; Soto-Corominas, Adriana: «Cultural Networks and the Future of Cultural Analytics», 2015 *International Conference on Culture and Computing (Culture Computing)*, Kyoto, 2015. falta editorial y lugar pp. 95-98 [en línea] <https://doi.org/10.1109/Culture.and.Computing.2015.37> [Consultado: 15 de marzo de 2023]; Suárez, Juan Luis: «Teoría y práctica de las redes culturales», *Universitas Humanística* vol. 90 (2021), esp. p. 2 [en línea] <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh90.tprd> [Consultado: 3 de febrero de 2023].

49. Sancho Caparrini, Fernando: «Una metodología desde la teoría de redes para las redes culturales», *Universitas Humanística* vol. 89 (12 de diciembre de 2020), esp. pp. 2-3 [en línea] <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh89.mtrc> [Consultado: 15 de marzo de 2023].

Efectivamente, cuando a un aprendiz se le da un martillo, todo lo que ve a su alrededor son clavos. La tentación de expresar cualquier fenómeno en forma de red es elevada, pero no por ello la acometida está libre de escollos. Todo modelado de un fenómeno cultural como una red conlleva un proceso de simplificación y un esfuerzo de abstracción<sup>50</sup>. Sin la debida precaución, esta circunstancia puede conducir a una rigidez similar a la que describimos al inicio de este texto, cuando comentábamos las limitaciones que encontramos al intentar trabajar con una lógica de relaciones centro-periferia. Ahora bien, esta renuncia a partes del mundo real puede ser compatible con no negligir grandes secciones del objeto de estudio: con la suficiente cautela, este puede trocearse en unidades muy concretas que alojen la información pertinente para la investigación. Visto de otro modo, el marco conceptual de las redes culturales nos permite considerar la aproximación a nuestro foco de interés como un trabajo con una parte —un conjunto— de un universo general determinado, que en nuestro caso sería la red de redes culturales propia del sistema artístico.

No obstante, hay que tener en cuenta que en las primeras fases del trabajo desde el punto de vista del análisis de redes culturales, la curva de aprendizaje es pronunciada. Es necesario ajustarse a un cambio radical de paradigma y refinar los elementos que constituyen nuestro modelo.

## DE LOS POLISISTEMAS A LAS REDES

*A priori*, cada uno de los componentes del hecho artístico mencionados en el apartado anterior —el de los espacios formativos, el de los colectivos artísticos y el de los escenarios expositivos— puede expresarse como una red cultural. Cada una de estas redes está formada por distintos nodos con varios atributos, que se relacionan entre ellos a través de vínculos —aristas— mediados por objetos culturales. La resultante de estas relaciones y de los atributos propios de cada nodo determina tanto su posición en la red como su rol en las dinámicas que en ella se detectan.

Esta traducción directa de una estructura polisistémica a una red cultural esconde el hecho que las redes obtenidas son multimodales, pues combinan nodos que están unidos por aristas de varias tipologías, una circunstancia que podía obviarse sin ningún tipo de dificultad cuando el objeto de estudio se observaba en clave sistema-campo. Sin embargo, esta particularidad dificulta enormemente un análisis desde el marco conceptual de las redes culturales, pues es preferible comparar nodos y aristas del mismo tipo y con los mismos atributos. Es por este motivo que nos inclinamos a normalizar estos elementos, en un proceso de depuración que nos ha llevado a expresar con mayor claridad tanto la pluralidad de roles que un mismo individuo puede desarrollar según el escenario —la red— donde se encuentre como los atributos de los vínculos que lo relacionan con otros agentes. De este proceso han resultado los dos modelos de red cultural que describimos a continuación.

---

50. Sancho Caparrini, Fernando: *Una metodología...*, pp. 7-8, 10-11.

El sistema de los espacios de enseñanza en materia artística constituye una red formada por dos tipos de nodos, *profesores de arte* —generalmente de dibujo— y *alumnos*. El vínculo que los une es la actividad formativa, un fenómeno etéreo y de fronteras algo difusas, pues este concepto incluye tanto actividades formales de enseñanza-aprendizaje como eventos extracurriculares con la formación de carácter artístico como telón de fondo. Nos referimos, por ejemplo, al vínculo que pueden mantener varios *profesores* o *alumnos* de un mismo espacio formativo, la relación que se establece cuando estalla una controversia sobre algún aspecto de la formación artística o las conexiones que se destilan cuando varios *alumnos* son discípulos de un mismo *profesor*.

Por su naturaleza particular y por el marco cronológico sobre el que trabajamos, este tipo de relaciones siempre afloran gracias a las fuentes escritas. No obstante, consideramos que el objeto cultural que media los vínculos de esta red son los lugares físicos donde ocurrieron las actividades que conectaban a maestros y discípulos, pues no eran escenarios casuales. Ahora bien, cabe mencionar que parte de estas ubicaciones han perdurado hasta nuestros días, otras han desaparecido y algunas son difícilmente localizables con precisión, sea por la evolución de la morfología de los municipios donde se encontraban, sea porque se trata de enclaves —algunos de ellos al aire libre— apenas identificados con su topónimo.

Además, esta primera red presenta un desequilibrio notable: la mayor parte de sus nodos son de tipo *profesor*. Esto se explica en parte porque desconocemos los nombres y atributos de la mayor parte de los nodos que corresponden a *alumnos*. En su momento, muchos de ellos eran irrelevantes para nuestra investigación dado que no desarrollaron una trayectoria artística, razón por la cual sus datos no fueron recolectados. En cambio, disponemos de mayor densidad de atributos sobre los *profesores*, de quienes podemos objetivar características como su carácter docente (reglado o informal) u otros datos biográficos, como el lugar y fecha de nacimiento, los lugares donde dicho profesor recibió formación en materia artística o los espacios formativos por los que transitó, por ejemplo. Sea como fuere, esta red presenta características propias de las *ego networks*<sup>51</sup>, pues nos ofrece información acerca de un conjunto determinado de individuos y sus relaciones, no una visión sociocéntrica del fenómeno educativo en materia artística en nuestro marco geográfico y cronológico de interés<sup>52</sup>. Además, la estructura de esta red es muy dispersa y poco compacta, ya que unos pocos nodos —los *profesores*— acumulan la mayor parte de los vínculos, procedentes de los *alumnos* y, en menor medida, de otros *profesores*. Además, estos otros nodos presentan escasas conexiones entre ellos, de tal forma que la red consiste en varios componentes claramente identificables —las órbitas de influencia de cada *profesor*— con algunos nodos funcionando como puente entre ellos, conectando distintas comunidades. Esta particularidad se ve acentuada por

51. Freeman, Linton C.: «Centered Graphs and the Structure of Ego Networks», *Mathematical Social Sciences*, 3, 3 (1 de octubre de 1982), pp. 291-304, esp. p. 291.

52. Pescosolido, Bernice A.; Perry, Brea L.; Borgatti, Stephen P.: «Sociocentric and Egocentric Approaches to Networks», en Pescosolido, Bernice A.; Perry, Brea L.; Borgatti, Stephen P.: *Egocentric Network Analysis: Foundations, Methods, and Models*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 20-34, esp. pp. 25-30.

la escasa densidad de la información disponible acerca de los espacios formativos en materia artística alrededor de 1900 en el área de Lleida, pero consideramos que la estructura de la red en contextos de mayor riqueza —Barcelona o Madrid, por ejemplo— no sería especialmente distinta.

A modo de ejemplo, la red de los espacios de la ciudad de Lleida donde se ofrecía formación en dibujo entre 1869 y 1936 muestra una clara distribución de los nodos en varias comunidades, las definidas por cada escenario educativo<sup>53</sup> (FIGURA 2). En esta visualización, los escenarios educativos se expresan mediante el color de las aristas: en azul claro, el Instituto General y Técnico; en verde, el Instituto de Segunda Enseñanza; en amarillo, el Col·legi Sant Jaume; en rojo, la academia de Justo Almela; en azul oscuro, la Escuela de Artes y Oficios. Además, el color de cada nodo indica su tipología (naranja para *profesores*; azul para *alumnos*); mientras que el tamaño de cada nodo y de su etiqueta es proporcional a su grado, es decir, al número de aristas que lo conectan con otros nodos.

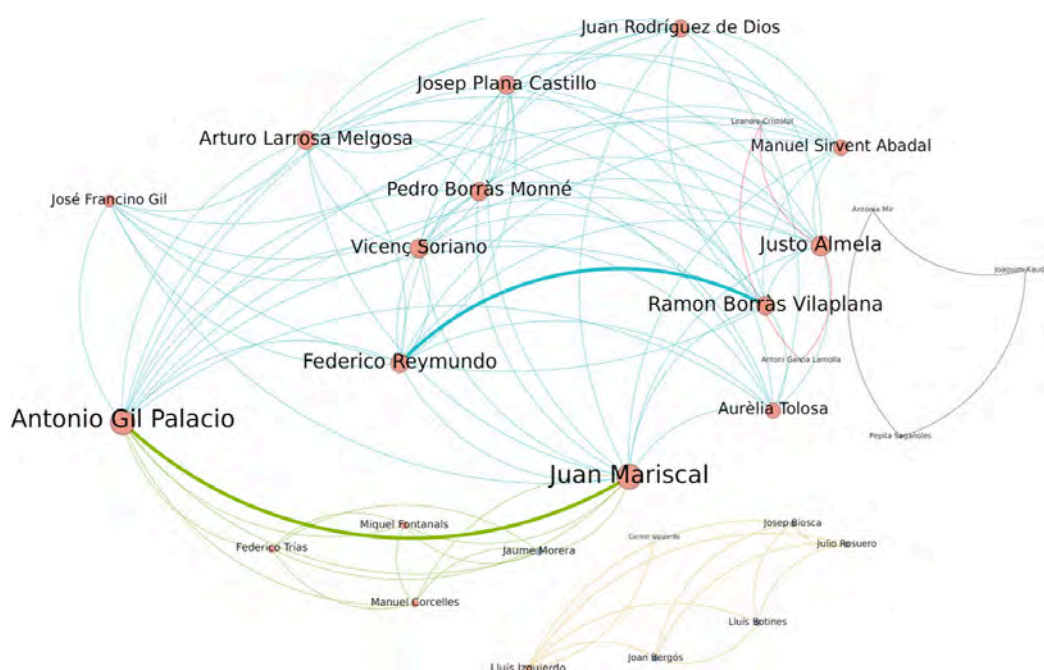


FIGURA 2. VISUALIZACIÓN DE LA RED DE PROFESORES Y ESPACIOS FORMATIVOS EN MATERIA ARTÍSTICA EN LLEIDA ENTRE 1869 Y 1936. DATOS: VÉASE NOTA 53. Elaboración: la autora

Es inevitable que algunas de las comunidades evidenciadas en la figura anterior constituyan componentes desconectados del resto de la red, como también es razonable que la mayoría de los individuos mantengan vínculos exclusivamente con otros nodos pertenecientes a su misma comunidad. No obstante, se detectan

53. Los datos provienen de Solé Martí, Esther: «La formación artística en la ciudad de Lleida, 1875-1936: lectura sistémica de un entorno periférico», en Alonso Ruiz, Begoña; Gómez Martínez, Javier; Polo Sánchez, Julio; Sazatornil Ruiz, Luis; Villaseñor Sebastián, Fernando (eds.): *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*. Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018, pp. 553-570.



algunas figuras que conectan espacios formativos distintos. Normalmente se trata de profesores que ejercieron en varias escuelas, o bien fueron docentes que mantenían un doble perfil actuando a la vez en espacios de educación formal y en espacios de carácter informal —ofreciendo clases de dibujo en su propio estudio— por ejemplo. Estos nodos son los que focalizan nuestra atención y los que, en materia de análisis de redes, nos proporcionan la información más atractiva del conjunto: se trata de individuos bien conectados —también entre ellos— que, además, ocupan posiciones clave para asegurar la conectividad general de la red.

La segunda red refunde el sistema de los grupos y las organizaciones de artistas con el de los espacios expositivos, pues ambos presentan características equivalentes y resultaba confuso mantener una separación que había perdido gran parte de su razón de ser. En este caso, la red está formada por dos tipos de nodos: los *artistas* —incluyendo en esta tipología a los grupos de artistas— y los *no-artistas*, siendo esta última categoría la que incluye a protectores, colaboradores y otros agentes o instituciones que apoyan o facilitan la actividad artística de un lugar. Los vínculos que unen a estos nodos son los proyectos o las iniciativas compartidas a lo largo de los años. Estas normalmente cristalizaron en eventos expositivos, aunque también se incluyen otras iniciativas como la organización de concursos, las gestiones para establecer un nuevo espacio artístico o la celebración de conferencias, por ejemplo. En esta ocasión, los objetos culturales que median las relaciones entre nodos también son fundamentalmente de carácter documental, pues una parte muy significativa de los vínculos entre los nodos de esta red sólo puede trazarse a través de los datos extraídos de la prensa escrita y de los materiales de archivo. Hemos considerado que los escenarios donde acontecen los eventos compartidos entre nodos son un atributo de estos, ya que no todas las relaciones que conciernen a un proyecto compartido entre varios nodos tienen lugar en un mismo escenario, como sí sucedía en el caso de la red propia de los espacios formativos en materia artística.

Para ilustrar el párrafo anterior hemos trazado la red que visualiza la actividad expositiva en Lleida entre 1879 y 1936<sup>54</sup>. (FIGURA 3) Como en la figura anterior, el color de los nodos indica su tipología (naranja para *artistas*, azul para *no artistas*) y su tamaño es proporcional a su grado, al número de aristas que inciden en él. Por otra parte, en este caso el tamaño de las etiquetas es proporcional a la *betweenness centrality* de cada nodo, es decir, a la frecuencia con la que el nodo en cuestión se encuentra en el camino más corto entre otros dos nodos que forman parte de la misma red. Las aristas corresponden a las exposiciones que conectan cada par de nodos, habiéndose coloreado las más destacadas: en rojo, la exposición de arte de 1912; en naranja, la exposición de primavera de 1934; en azul y verde, las colectivas del Museu d'Art de Lleida de 1927 y 1929 respectivamente, y en violeta, la colectiva del Círcol Mercantil de 1936. Otras exposiciones secundarias aparecen trazadas en gris claro.

54. Los datos se han extraído de Solé i Martí, Esther: *L'art i la vida artística...*, pp. 305-372.



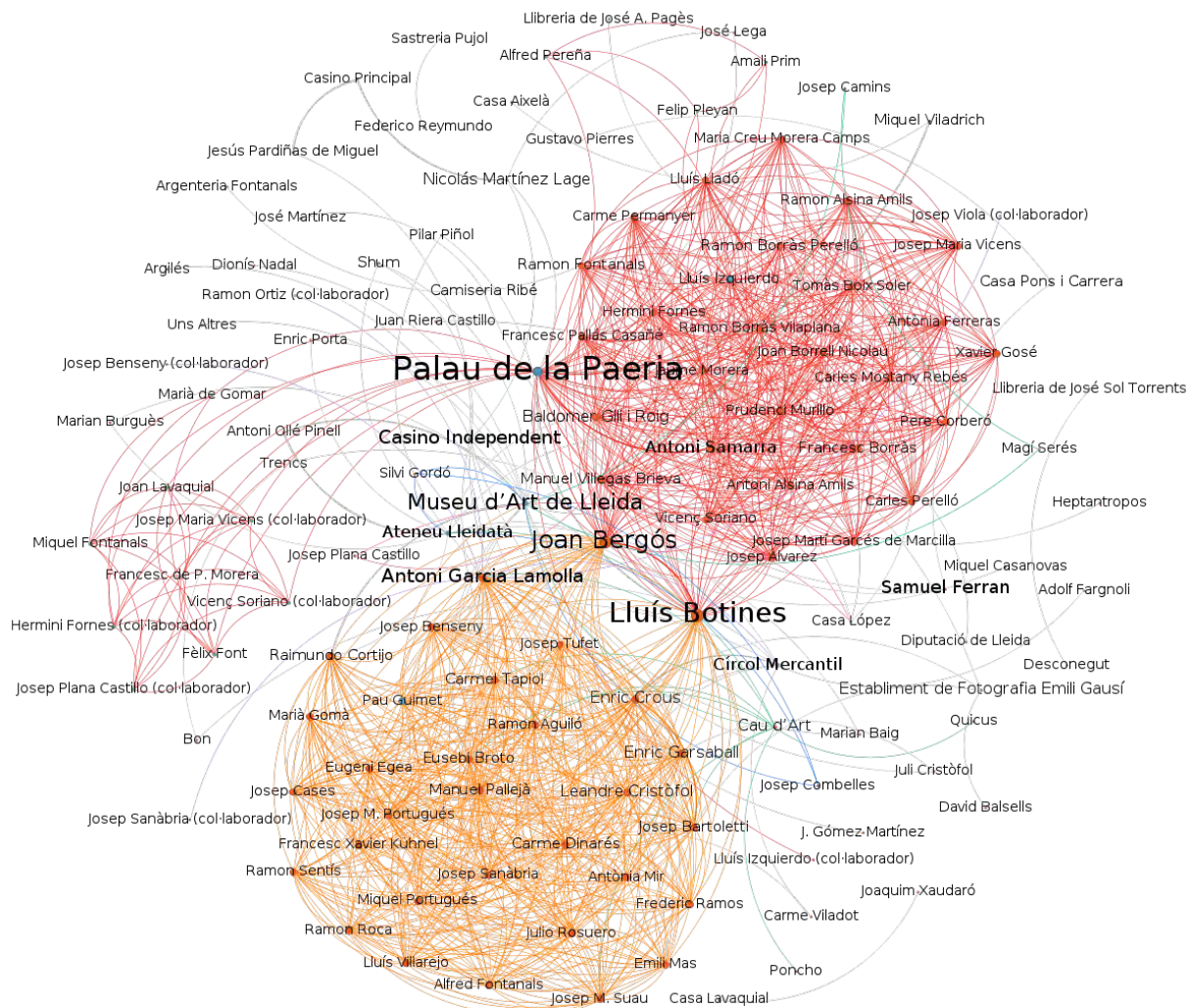


FIGURA 3. VISUALIZACIÓN PARCIAL DE LA ACTIVIDAD EXPOSITIVA EN LLEIDA ENTRE 1912 Y 1936. DATOS: VÉASE NOTA 54. Elaboración: la autora

La red resultante está altamente sesgada por dos eventos expositivos de gran importancia en la ciudad, la exposición de arte de 1912 y la exposición-concurso de primavera de 1934. Estos eventos aglutinan dos grandes clústeres de individuos que participaron en ellas, acompañados por un enjambre de otros actores con menor número de vínculos: se trata de los protagonistas de exposiciones individuales o de otras exposiciones colectivas de menor dimensión. No obstante, la red también revela cuáles son las figuras más inquietas, más comprometidas con la vida artística del periodo analizado. Se detectan nodos cuyas conexiones con terceros son elevadas en número y variedad, de tal forma que estos devienen figuras con gran presencia en la vida expositiva de la ciudad y, dada su versatilidad, tienen la capacidad de actuar como puente entre comunidades aparentemente distantes.

A diferencia de la red de los espacios de formación, la estructura de esta red es más equilibrada. Ciertamente, hay nodos que acumulan un mayor porcentaje de vínculos que otros, mucho más discretos dentro del ecosistema dada su menor

participación en el conjunto de fenómenos culturales que se han recogido, pero la división en clústeres no genera compartimentos tan estancos como en el caso de los espacios formativos. No obstante, estamos ante otro ejemplo de *ego network*, una visión de las características, la actividad y las relaciones de unos nodos concretos en un espacio y momento determinados, de tal forma que su lectura no puede extrapolarse a términos generales. En todo caso, sería deseable que esta red fuera alimentándose y ampliándose a través de la inclusión de nuevos nodos y vínculos que desborden los límites espaciotemporales que enmarcaron nuestra investigación inicial. De esta forma, estaríamos ante una red de redes culturales de amplio alcance, que nos permitiría observar el fenómeno de la vida artística con una mayor riqueza de matices y desde un punto de vista completamente nuevo, enraizado en el análisis de redes y orientado hacia el análisis cultural, pues comprender las relaciones entre agentes es una de las claves que nos permiten descifrar el funcionamiento de cualquier sistema cultural<sup>55</sup>.

## DE LAS REDES A LOS SISTEMAS COMPLEJOS

Durante el proceso de refinamiento del modelo que acabamos de presentar, y en plena reflexión acerca de cómo se expresan en una red cultural las pugnas y las estrategias de los agentes para hacerse con el control del capital específico del campo, encontramos lo que parece ser un punto de intersección entre la teoría de los polisistemas y el análisis de redes.

Nos referimos a los aspectos que comparten el concepto de interferencia y el papel que los vínculos débiles (*weak ties*, en inglés) pueden jugar en una red. La idea de interferencia entre sistemas, o dentro de un mismo sistema, ya se ha abordado cuando hemos detallado las virtudes que observamos en los planteamientos teóricos de Even-Zohar. Por otra parte, los vínculos débiles son un fenómeno descrito por Mark Granovetter en un artículo que resultó ser fundamental para el análisis de redes sociales<sup>56</sup>. Consideramos que Granovetter y Even-Zohar tratan de forma complementaria las dinámicas relacionadas con la irrupción de cambios en las estructuras sociales. La idea de interferencia, sugerida por Even-Zohar como mecanismo que propicia la modificación del canon, parece encajar cómodamente con el rol de los vínculos débiles en la propagación de una novedad a través de una red social, tal como Granovetter comenta a través de la mención de varios estudios sociométricos en su artículo<sup>57</sup>. *A priori*, uno podría pensar que ambas dinámicas siempre arrancan desde posiciones situadas en la periferia de la estructura social en cuestión. Sin embargo, los estudios citados por Granovetter revelan que estas acciones no son patrimonio de unos actores marginales, algo que no es incompatible con la idea de interferencia y propagación de cambios propuesta por Even-Zohar.

55. DiMaggio, Paul: *Cultural Networks*, p. 286.

56. Granovetter, Mark S: «The Strength of Weak Ties», *American Journal of Sociology*, 78, 6 (1973), pp. 1360-1380.

57. *Idem*, pp. 1366-1376.

Esta constatación nos llevó a repensar el enfoque de las interacciones entre los agentes de nuestro modelo. Inicialmente, no contemplábamos la posibilidad de lo inesperado, sino que nuestra concepción de los vínculos entre agentes pecaba de un determinismo centrípeto. Tendíamos a considerar que aquellos nodos con potencial para desencadenar desequilibrios en la red siempre se encontraban en los márgenes, de tal forma que, si sus acciones tenían un desenlace positivo, estos se desplazarían paulatinamente hacia posiciones más centrales. En otras palabras, no dejábamos espacio para la complejidad cuando todo apunta a que estas redes, que en el fondo son una muestra de una red de redes mayor pero todavía por descubrir, presentan rasgos propios de un sistema complejo. Pese a que no existe una definición comúnmente aceptada sobre qué es un sistema complejo<sup>58</sup>, parece que por lo menos dos de sus características más relevantes sí son observables en nuestro modelo. Nos referimos, en primer lugar, al hecho que las interacciones de una parte de la red repercuten sobre el resto del conjunto y pueden originar dinámicas sinérgicas. Además, en un sistema complejo pueden localizarse nodos que desarrollen varios roles dentro de una misma red, una circunstancia que también se daría en el caso que hemos presentado. Un ejemplo sería el caso de Baldomer Gili i Roig, un pintor que además se nos revela como un *no-artista* que mantiene vínculos con otros nodos *no-artistas* relacionados con la puesta en marcha del Museo de Arte de Lleida en el año 1917 —colaboró en esta empresa ordenando las obras que constituyeron la colección primigenia de la institución—. Asimismo, mantiene vínculos con otros nodos *no-artistas* siendo él un nodo de tipo *artista*, pues en 1927 protagonizó una exposición que tuvo lugar precisamente en el Museo de Arte de Lleida<sup>59</sup>. Sin embargo, dado que estamos observando hechos consumados y no hemos tratado —por el momento y por la disponibilidad de los datos— la estructura y las dinámicas de la red en el presente, no podemos afirmar que su comportamiento sea impredecible. De todas formas, no sería descabellado considerar que los mecanismos actuales del sistema artístico —especialmente aquellos vinculados al mercado del arte— tienen comportamientos que todavía no pueden predecirse con total seguridad.

Así pues, abrimos la puerta a considerar el sistema artístico —extrapolando lo observado en el modelo que acabamos de presentar— como un sistema complejo. Adentrarnos en esta cuestión desborda los propósitos del presente texto, pero no quisiéramos cerrarlo sin hacer nuestra la reflexión de Lev Manovich acerca de las posibilidades que la computación y las cantidades ingentes de datos ofrecen a la investigación en humanidades. Podemos —es más, debemos— pasar de manejar *long data*, esto es, muchas observaciones de una selección reducida de variables, a incrementar las dimensiones capturadas sin descartar aquello que *a priori* puede parecer irrelevante. Trabajar con *wide data* facilitaría la irrupción de lo inesperado, la revisión de conceptos considerados inamovibles y contribuir de este modo al avance de la disciplina<sup>60</sup>.

58. Mitchell, Melanie: *Complex Systems...*

59. Solé i Martí, Esther: *L'art i la vida artística...*, p. 354.

60. Manovich, Lev: «The Science of Culture? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics», *Journal of Cultural Analytics*, 1, 1 (23 de mayo de 2016), esp. p. 14 [en línea]: <https://doi.org/10.22148/16.004> [Consultado

## CONCLUSIÓN

En este texto se ha presentado un marco conceptual —el de las redes culturales— potencialmente provechoso para orientar investigaciones en historia del arte. Esta descripción surge de la depuración de un modelo inicialmente atrapado en una lógica de relaciones centro-periferia que posteriormente evolucionó hacia una síntesis de la teoría de los campos de poder y la teoría de los polisistemas. Cada una de las correcciones de trayectoria que se han realizado en este proceso es un recordatorio de que la visión del itinerario investigador como un camino rectilíneo y libre de sobresaltos es una ilusión, de tal forma que consideramos que compartir estos detalles puede resultar estimulante para quien se encuentre en una situación similar. Cabe decir que esta aportación no agota todas las vías a explorar, especialmente las referidas al uso de este marco conceptual para comprender las particularidades de la condición periférica, especialmente su efecto sobre la configuración de los repertorios.

En nuestro caso, hemos realizado un salto cualitativo importante. Hemos abordado nuestro objeto de estudio como una red de redes culturales: las redes surgidas de las dinámicas formativas en materia artística y las redes que expresan otros fenómenos de carácter artístico, como la celebración de exposiciones o el impulso de cualquier proyecto en este sector cultural. Estas estructuras son ejemplos de *ego networks* y visibilizan el rol que artistas y no-artistas despliegan en cada uno de los eventos observados, de tal forma que no sería prudente extrapolar su interpretación a una escala mayor que la que representan. Sin embargo, esta metodología abre la puerta a incrementar sucesivamente el campo de trabajo mediante la inclusión y la conexión de otras redes del mismo tipo y ampliar las lecturas tanto en la dimensión geográfica como en la temporal. Además, se ha observado, aunque de forma superficial, que la red de redes culturales aquí descrita presenta características homologables a las de los sistemas complejos.

Finalmente, hemos validado la viabilidad de este enfoque ofreciendo varios ejemplos extraídos de nuestra investigación. A nuestro parecer, la aplicación del modelo que hemos descrito, por la abundancia de matices que aporta, puede resultar atractiva para aquellos proyectos propios de la sociología del arte que quieren aprovechar la flexibilidad característica de este tipo de metodologías. En este sentido, la combinación de los avances tecnológicos de los últimos años con aproximaciones novedosas al área de interés de la historia del arte se presenta prometedora: la pura erudición humanística se ve enriquecida gracias a la computación y el manejo relativamente cómodo de cantidades ingentes de datos. Una óptica basada en el análisis de redes culturales pone a nuestro alcance la oportunidad de tender hacia una historiografía del arte que se sirva de las humanidades digitales y el análisis cultural para ofrecer visiones de su tradicional objeto de estudio más amplias, más relevantes y más conectadas con los retos del tiempo presente, sin que ello conlleve renunciar a la profundidad y el rigor a los que siempre se ha aspirado.

---

26 de abril de 2023].



## REFERENCIAS

- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz: «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», *Hispanamérica: Revista de literatura*, 25-26 (1980), pp. 33-60.
- Arrizabalaga, María Inés: «Revisión de la Teoría de los Polisistemas. De los Estudios Literarios a la Teoría de la Catástrofe; Una mirada al gusto de Bo Kampmann Walther», *Observaciones Filosóficas*, 5 (2007), pp. s.n. [en línea] <https://www.observacionesfilosoficas.net/revisiodelateoriadelos.html> [Consultado: 20 de febrero de 2018].
- Bak, Per; Tang, Chao; Wiesenfeld, Kurt: «Self-organized criticality: An explanation of the 1/f noise», *Physical Review Letters*, 59, 4 (1987), pp. 381-84.
- Barabási, Albert-László: *Linked: The New Science of Networks*. Cambridge, Perseus Pub., 2002.
- Bonsiepe, Gui: *El diseño de la periferia*. Mexico DF, Gustavo Gili, 1985.
- Bourdieu, Pierre: «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística», en Bourdieu, Pierre: *Sociología del arte*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, pp. 45-80.
- Bourdieu, Pierre: «Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase», en Altamirano, Carlos; Soto, Beatriz (eds.): *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios ediciones, 1983, pp. 11-35.
- Bourdieu, Pierre: «The field of cultural production, or: The economic world reversed», *Poetics*, 12 (1983), pp. 311-356.
- Bourdieu, Pierre: «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, 25-28 (1990), pp. 20-42.
- Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre: «Algunas propiedades de los campos», en Bourdieu, Pierre: *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Montessor, 2002, pp. 119-26.
- Calvera, Anna: «Historia e historias del diseño: la emergencia de las historias regionales», en VV.AA.: *Emergencia de las historias regionales. II reunión de Historiadores y Estudiosos del Diseño. Memorias*. Playa, Forma, 2003, pp. s.n. [en línea] <http://www.ub.edu/icdhs/lahabana/index.html> [Consultado: 28 de enero de 2024].
- Calvera, Anna; Mallol, Miquel (eds.): *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño. Actas de la 1ª reunión científica internacional de historiadores y estudiosos del diseño*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2001.
- Calvo Serraller, Francisco: «Los orígenes de la modernización artística española», en Cid Priego, Carlos (coord.): *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Barcelona, Àmbit, 1993, pp. 34-55.
- Campi, Isabel: *Reflexions sobre la història i les teories historiogràfiques del disseny*. Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2011.
- Christaller, Walter: *Central Places in Southern Germany*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966.
- Cid Priego, Carlos (coord.): *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Barcelona, Àmbit, 1993.
- Díaz Martínez, Jorge: *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Granada, 2014 [en línea] <http://hdl.handle.net/10481/34208> [Consultado: 23 de marzo de 2023].
- DiMaggio, Paul: «Cultural Networks», en Scott, John; Carrington, Peter J. (eds.): *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*. London, SAGE Publications, 2011, pp. 286-300.
- Even-Zohar, Itamar: «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11, 1 (1990), pp. 9-26.

- Even-Zohar, Itamar: «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas», en Iglesias Santos, Montserrat (ed.): *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco, 1999, pp. 23-52.
- Even-Zohar, Itamar: «Polysystem theory (revised)», en Even-Zohar, Itamar (ed.): *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics, 2005, pp. s.n. [en línea] <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=e62e9oad25fa4aab82dfed25665034ace5f2db0e> [Consultado: 28 de enero de 2024].
- Fontbona, Francesc: «Cataluña en la dinámica centro-periferia del arte español moderno», en Cid Priego, Carlos (coord.): *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Barcelona, Àmbit, 1993, pp. 100-105.
- Freeman, Linton C.: «Centered Graphs and the Structure of Ego Networks», *Mathematical Social Sciences*, 3, 3 (1 de octubre de 1982), pp. 291-304.
- Freixa, Mireia; Pena, M. del Carmen: «El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX», en Pizarro Gómez, Francisco Javier (ed.): *Actas: VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 371-383.
- Giner, Salvador; Moreno, Luis: «Centro y periferia: la dimensión étnica de la sociedad española», en Giner, Salvador (ed.): *España (vol. 1): Sociedad y política*. Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 169-197.
- Granovetter, Mark S: «The Strength of Weak Ties», *American Journal of Sociology* vol. 78, núm. 6 (1973), pp. 1360-1380.
- Iglesias Santos, Montserrat: «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas», en Villanueva, Darío (ed.): *Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1994, pp. 309-356.
- Kienle, Miriam: «Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History», *Artl@S Bulletin*, 6, 3 (29 de noviembre de 2017) [en línea] <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss3/1> [Consultado: 11 de mayo de 2023].
- Lahire, Bernard: «Campo, fuera de campo, contracampo», *Colección Pedagógica Universitaria*, 37-38 (2002), pp. 1-37.
- Lincoln, Matthew D.: «Tangled Metaphors. Network Thinking and Network Analysis in the History of Art», en Brown, Kathryn (ed.): *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. New York, Routledge, 2020, pp. 73-87.
- Lozano Moya, Rossend: *La irrupció de les avantguardes a Sabadell, 1939-1959* (Tesis doctoral inédita), Universitat de Barcelona, 2002 [en línea] <http://hdl.handle.net/10803/2007> [Consultado: 28 de enero de 2024].
- Lozano Moya, Rossend: «Centre i perifèria en l'art. La irrupció de les avantguardes a Sabadell, 1939-1959», *Matèria: revista d'art*, 4 (2004), pp. 189-216 [en línea] <https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/83211> [Consultado: 28 de enero de 2024].
- Mainer, José-Carlos: «La invención estética de las periferias», en Cid Priego, Carlos (coord.): *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Barcelona, Àmbit, 1993, pp. 26-33.
- Manovich, Lev: «The Science of Culture? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics», *Journal of Cultural Analytics* vol. 1, núm. 1 (23 de mayo de 2016) [en línea] <https://doi.org/10.22148/16.004> [Consultado: 26 de abril de 2023].
- Martínez, Ana Teresa: «Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu», *Trabajo y sociedad*,



- 9 (2007), pp. s.n. [en línea] <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/Martinez.pdf> [Consultado: 28 de enero de 2024].
- Martínez, Ana Teresa: *Los hermanos Wagner, entre ciencia, mito y poesía: arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero, 1920-1940*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2011.
- Minguet i Batllori, Joan M.: «A propósito de lo periférico en la vanguardia española», en Pizarro Gómez, Francisco Javier (ed.): *Actas: VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 507-510.
- Minguet i Batllori, Joan M.: «La ruptura imposible (las ocasiones perdidas para el desarrollo de una vanguardia artística en el sistema cultural español)», en *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte: el arte español en épocas de transición*. León, Secretariado de Publicaciones, 1994, vol. 2, pp. 421-427.
- Mitchell, Melanie: «Complex Systems: Network Thinking», *Artificial Intelligence*, Special Review Issue, 170, núm. 18 (1 de diciembre de 2006), pp. 1194-1212 [en línea] <https://doi.org/10.1016/j.artint.2006.10.002> [Consultado: 10 de mayo de 2023].
- Pescosolido, Bernice A.; Perry, Brea L.; Borgatti, Stephen P.: «Sociocentric and Egocentric Approaches to Networks», en Pescosolido, Bernice A.; Perry, Brea L.; Borgatti, Stephen P.: *Egocentric Network Analysis: Foundations, Methods, and Models*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 20-34.
- Richard, Nelly, «Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural». *Revista Iberoamericana* vol. 63, núm. 189 (julio-septiembre 1997), pp. 345-361.
- Rivas Morente, Víctor: «El concepto de campo cinematográfico», *zer*, 17, 32 (2012), pp. 209-220.
- Salcedo Miliani, Antonio: *L'art del segle xx a les comarques de Tarragona*. Tarragona, Diputació de Tarragona, 2001.
- Salcedo Miliani, Antonio; Cañellas, Teresa: *Tarragona: el canvi de segle: 1890-1918*. Tarragona, Fundació Caixa de Pensions, 1986.
- Sancho Caparrini, Fernando: «Sistemas Complejos, Sistemas Dinámicos y Redes Complejas», en Sancho Caparrini, Fernando: *MatematIA* (1 de noviembre de 2015) [en línea] [https://www.cs.us.es/~fsancho/Blog/posts/Sistemas\\_Complejos\\_Sistemas\\_Dinamicos\\_Red\\_Complejas.md.html](https://www.cs.us.es/~fsancho/Blog/posts/Sistemas_Complejos_Sistemas_Dinamicos_Red_Complejas.md.html) [Consultado: 15 de marzo de 2023].
- Sancho Caparrini, Fernando: «Una metodología desde la teoría de redes para las redes culturales», *Universitas Humanística*, 89 (12 de diciembre de 2020), pp. s.n. [en línea] <https://doi.org/10.11144/javeriana.uh89.mtrc> [Consultado: 15 de marzo de 2023].
- Selwin, Percy: «Algunas reflexiones sobre centros y periferias», en Seers, Dudley (ed.): *La Europa subdesarrollada. Estudios sobre las relaciones centro-periferia*. Madrid, Blume, 1981, pp. 41-51.
- Shils, Edward: *Center and Periphery. Essays in Macrosociology*. Chicago, University of Chicago Press, 1975.
- Solé i Martí, Esther: *L'art i la vida artística a les terres de Lleida, 1875-1936: lectura sistèmica d'una perifèria* (Tesis doctoral inédita), Universitat de Lleida, 2015 [en línea] <http://hdl.handle.net/10803/371736> [Consultado: 28 de enero de 2024].
- Solé Martí, Esther: «La formación artística en la ciudad de Lleida, 1875-1936: lectura sistémica de un entorno periférico», en Alonso Ruiz, Begoña; Gómez Martínez, Javier; Polo Sánchez, Julio; Sazatornil Ruiz, Luis; Villaseñor Sebastián, Fernando (eds.): *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*. Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018, pp. 553-570.

- Suárez, Juan-Luis; McArthur, Ben; Soto-Corominas, Adriana: «Cultural Networks and the Future of Cultural Analytics», en *2015 International Conference on Culture and Computing (Culture Computing)*, Kyoto, 2015. p. 95-98 [en línea] <https://doi.org/10.1109/Culture.and.Computing.2015.37> [Consultado: 15 de marzo de 2023].
- Suárez, Juan Luis: «Teoría y práctica de las redes culturales», *Universitas Humanística* vol. 90 (2021), pp. s.n. [en línea] <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh90.tprd> [Consultado: 3 de febrero de 2023].
- Trenc Ballester, Eliseu: «Viajes de ida y vuelta y viajes sin vuelta: artistas provinciales y artistas metropolitanos. Un ejemplo, el viaje Barcelona París entre 1880 y 1936», en *Los caminos y el arte. VI Congreso Español de Historia del Arte*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, vol. 1, pp. 39-41.
- Trenc Ballester, Eliseu: «El arte leridano contemporáneo entre dos centros, Barcelona y Madrid», en Pizarro Gómez, Francisco Javier (ed.): *Actas: VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 557-560.
- Wechsler de Huernos, Diana Beatriz: «Modernidad, periferia y eclecticismo», en *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte: el arte español en épocas de transición*. León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1994, vol. 1, pp. 461-468.
- Woodham, Jonathan M. «Local, National and Global: Redrawing the Design Historical Map», *Journal of Design History*, 18, 3 (2005), pp. 257-267.

# PATRIMONIO ARTÍSTICO ESPAÑOL EN PARADERO DESCONOCIDO: UN PEINE MEDIEVAL DE «PRIMOROSOS CALADOS»

## SPANISH ARTISTIC HERITAGE IN UNKNOWN LOCATION: A MEDIEVAL COMB «WITH EXQUISITE FRETWORKS»

Vanessa Jimeno Guerra<sup>1</sup>

Recibido: 22/09/2023 · Aceptado: 28/03/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.38398>

### Resumen

El presente trabajo da a conocer una pieza desconocida del patrimonio artístico español. Se trata de un peine bajomedieval de cuya existencia sabemos a través de una ilustración, inédita hasta este momento, realizada por el dibujante Jaume Serra i Gibert en el año 1865 durante su estancia en la ciudad de León.

Asimismo, se realiza un análisis minucioso de la pieza a partir de sus características morfológicas y filiaciones estilísticas, que no sólo ponen de relieve su gran calidad artística y alto grado de refinamiento dentro de esta tipología de piezas, sino que, también arrojan luz al escaso conocimiento de estas dentro del panorama peninsular

### Palabras clave

Peine; Edad Media; Gótico; Jaume Serra i Gibert; Patrimonio artístico español; León

### Abstract

The present paper presents an unknown piece of the Spanish artistic heritage. It is a comb whose existence we know through an illustration, unpublished until now, made by the drawer Jaume Serra i Gibert in 1865 during his stay in the city of León.

A meticulous analysis of the piece is carried out based on its morphological characteristics and stylistic affiliations that not only highlight its great artistic quality and high degree of refinement but also shed light on this type of pieces in the Iberian Peninsula.

### Keywords

Comb; Middle Ages; Gothic; Jaume Serra i Gibert; Spanish artistic heritage; León

---

1. Universidad de León. C. e.: [vjim@unileon.es](mailto:vjim@unileon.es); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5179-4002>

LA DISPERSIÓN Y DESAPARICIÓN de buena parte del patrimonio artístico medieval español como consecuencia de los procesos desamortizadores, revolucionarios y militares que se desarrollaron en la península ibérica desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XX, así como de la ausencia de rígidas medidas legislativas que lo protegieran, es una cuestión de sobra conocida y estudiada por los historiadores del arte desde finales del siglo XIX<sup>2</sup>. Sin embargo, no es posible cuantificar la totalidad de las piezas artísticas perdidas, especialmente aquellas que pertenecían a los diversos centros monásticos y conventuales debido a la carencia de inventarios que recogiesen los bienes que estos poseían<sup>3</sup>. Tan solo arrojan luz a este respecto los testimonios y descripciones de algunos autores que las contemplaron en algún momento de la historia y los dibujos que de ellas realizaron aquellos artistas dedicados a estudiar el patrimonio artístico español. Este es el caso del frontal de altar del monasterio de Sahagún, ordenado hacer por Alfonso VI, del que Ambrosio de Morales explicaba que estaba «todo cubierto de planchas de plata de antiquísima labor» con encasamientos «y figuras de Santos de medio relieve»<sup>4</sup>. También conocemos el caso del cuadro de Ambrosio de Vera

2. Siguiendo una línea cronológica, algunos de los estudios más significativos que han abordado la cuestión son Gómez-Moreno, Manuel: *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha pedido Granada*. Granada, Imprenta de D. José López Guevara, 1884; Martí y Monsó, José: «El arte antiguo español en algunos museos de París», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 2 (1905-1906), pp. 187-192; Gómez-Moreno, Manuel: «Informe sobre la enajenación de bienes artísticos de la catedral de Valladolid», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 82 (1923), pp. 440-442; Gallego y Burín, Antonio: *La destrucción del Tesoro Artístico de España*. Granada, Imprenta Hermano de Paulino Ventura, 1938; Almela Vives, Francisco: *Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*. Valencia, Tipografía Moderna, 1958; Sebastián López, Santiago: «Techos turolenses emigrados», *Teruel*, 22 (1959), pp. 217-224; Gómez-Moreno, Carmen: «Piedras viajeras, el ábside de San Martín de Fuentidueña», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 27 (1961), pp. 61-85; Hempel Lipschutz, Ilse: «El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia», *Arte Español*, 23 (1961), pp. 215-237; Merino de Cáceres, José Miguel: «El exilio del monasterio de Santa María de Sacramenia», *Estudios Segovianos*, 85 (1978), pp. 279-310; Antigüedad del Castillo-Olivares, M.<sup>a</sup> Dolores: «Arte y coleccionismo en Burgos durante la ocupación francesa», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 2 (1989), pp. 329-342; Merino de Cáceres, José Miguel: «Algunos datos sobre el traslado a Estados Unidos de determinadas piezas arquitectónicas del castillo de Benavente», *Brigecio*, 3 (1993), pp. 211-228; Santonja Gómez-Agero, Gonzalo: *Castilla y León. Lo que se llevaron de esta tierra*. Valladolid, En Norte de Castilla, 1994; Codding, Mitchell: «Archer Milton Huntington. Champion of Spain in the United States», en Kagan, Richard L.: *Spain in America. The origins of Hispanism in the United States*. Illinois, University of Illinois Press, 2002, pp. 142-170; Fernández Pardo, Francisco: *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español (1868-1900)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007; Martínez Ruiz, M.<sup>a</sup> José: *La enajenación del patrimonio en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008; Kagan, Richard L.: «The spanish crazy in the United States. Cultural entitlement and the appropriation of Spain's cultural patrimony, ca.1890-ca.1930», *Revista Complutense de Historia de América*, 36 (2010), pp. 37-58; Franco Mata, Ángela: *Arte leonés fuera de León (siglos IV-XVI)*. León, Edilesa, 2010; VV. AA.: *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011; Marchena Hidalgo, Rosario: «El expolio de libros iluminados», *Archivo Hispalense*, 95 (2012), pp. 259-278. Merino, José Miguel; Martínez Ruiz, M.<sup>a</sup> José: *La destrucción del patrimonio artístico español: W. R. Hearts, «el gran acaparador»*. Madrid, Cátedra, 2012; Franco Mata, Ángela: «Dispersión de la sillería del coro de la Seo de Urgel», en Ruiz Quesada, Francesc: *Viatges a la bellesa*. Barcelona, 2015, pp. 129-138; Martínez Ruiz, M.<sup>a</sup> José: «En torno a la venta de bienes artísticos en la provincia de Zamora durante el siglo XX», *Studia Zamorensia*, 17 (2018), pp. 115-136; VV. AA.: *El patrimonio histórico-artístico aragonés fuera de Aragón*. Zaragoza, Institución Fernando el católico, 2018, entre otros muchos.

3. Aunque algunos inventarios comienzan a realizarse en la década de los años treinta del siglo XIX, no existirá un control escrupuloso de los bienes hasta que en el año 1844 se creen por Real Orden las Comisiones Provinciales de Monumentos. Véase Fernández Pardo, Francisco: *op. cit.*, pp. 395 y 391-400.

4. A petición del rey Felipe II, el historiador Ambrosio de Morales inventarió en el noroeste de la península ibérica numerosas obras artísticas y códices, algunas de ellas hoy desaparecidas. Para el caso del frontal de altar, véase Flórez, Enrique: *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias. Para conocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de catedrales y*

que representaba la conversión de Guillermo de Aquitania por San Bernardo y que Gaspar Melchor de Jovellanos ubicaba en sus *Diarios* en la sacristía del monasterio cisterciense de Santa María de Sandoval<sup>5</sup>. De la misma manera podemos citar el sepulcro de Alfonso I el Batallador que se encontraba en la iglesia oscense de Montearagón del que el pintor de cámara de la reina Isabel II, Valentín Carderera y Solano, decía que «afortunadamente pudimos dibujar antes de ser enajenado el insigne monasterio»<sup>6</sup>, entre otros muchos.

A esa amplia nómina de obras ignoradas, viene a sumarse ahora una de procedencia leonesa cuya existencia conocemos únicamente a través de dos dibujos que de ella realizó Jaime Serra Gibert durante su estancia en la ciudad de León en el año 1865 con motivo de su participación en la obra *Monumentos Arquitectónicos de España*.

## LOS DIBUJOS DE SERRA I GIBERT

A principios de marzo del año 1865, el dibujante catalán Jaume Serra i Gibert recibió el encargo de «pasar a León para copiar los edificios y objetos notables dignos de figurar en la Publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España»<sup>7</sup>. Los miembros que integraban la comisión encargada de la dirección de esta obra —Juan Bautista Peyronnet, Francisco Jareño, Gerónimo de la Gándara, Paedro de Madrazo, Amador de los Ríos y Manuel de Assas— le dieron las indicaciones exactas de qué era lo que debía reproducir para después publicarse, todo ello referente a la Catedral de Santa María de Regla y la Real Colegiata de San Isidoro<sup>8</sup>. Concretamente, las láminas que se le encomendaron, tal y como Serra i Gibert indica en el año 1870 en una carta dirigida al que entonces fuera presidente de la comisión de dicha publicación, Simeón Ávalos Agra, correspondían a las plantas de la Catedral de Santa María de Regla y la Real Colegiata de San Isidoro, así como a diversos detalles y

---

*monasterios*. Madrid, Antonio Marín, 1765, p. 35. Esta información es recogida de forma errónea por Franco Mata, ya que habla de un retablo en lugar de un frontal. Además, las medidas que Morales atribuye al altar mayor, «XVI. pies en largo», Franco Mata se las asigna al supuesto retablo, transformándolas en «60 pies de ancho». Véase, Franco Mata, Ángela: *Arte leonés...*, p. 20.

5. Jovellanos recoge en esta obra algunas piezas desaparecidas de los monasterios leoneses de San Pedro de Eslonza y Santa María de Sandoval. Así, de este último señala que en la sacristía había «cinco cuadros de muy decente mérito: el principal, que representa la conversión de Guillermo de Aquitania por San Bernardo, y es lo mejor, firmado por *Ambrosio de Vera Svers Inbentor Pinxit*: es mejor colorido que dibujo [...] buen refectorio, y en él mejor cuadro de la Cena; me pareció de Vera; si lo es, tiene mérito muy superior a los de la sacristía». Jovellanos, Gaspar Melchor de: *Diarios (memorias íntimas)*. 1790-1801. Gijón, Real Instituto de Jovellanos, 1915, p. 248.

6. Carderera y Solano, Valentín: *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. Desde el siglo XI hasta el XVII*. Madrid, Imprenta de Ramón Campuzano, 1855-1864. Véase también, VV. AA.: *Los viajes artísticos de Valentín Carderera por Castilla y León. Dibujos de la Colección Carderera en el Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano, 2016.

7. Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano (AFLG), Archivo de Pedro de Madrazo, L13 C1-9: Barcelona, 12-12-1870. Sobre su estancia en la ciudad de León, los dibujos realizados y la correspondencia que mantuvo con Pedro de Madrazo, véase Jimeno Guerra, Vanessa: «Dibujos inéditos del siglo XIX. Los monumentos leoneses de época medieval en las manos de Inocencio Garci-Ibáñez y Jaime Serra Gibert», *Artigrama*, 35 (2020), pp. 274-279 y Yeves Andrés, Juan Antonio: *Pedro de Madrazo y Jaime Serra. Epistolario y viaje artístico por Zaragoza, Navarra y La Rioja*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2014.

8. AFLG, Archivo de Pedro de Madrazo, L13 C1-9: Barcelona, 12-12-1870. Los miembros que por Real Orden integraban dicha comisión fueron publicados en *El Clamor Público* (20/08/1856), p. 2.



piezas que se conservaban allí, tales como la cruz de marfil de Fernando I y Sancha, la arqueta de san Isidoro o el cáliz y la patena de doña Urraca<sup>9</sup>. Sin embargo, Serra i Gibert también realizó una serie de «croquis de todo lo» que, a su juicio, era lo «más importante que conserva[ba] la ciudad de León» y que permanecería en la privacidad de sus cuadernos, hoy archivados en la Biblioteca de Cataluña sin especificar su datación<sup>10</sup>. Y es entre estos últimos donde, además de los dibujos del ataúd de la hija de Fernando III el Santo, la infanta doña María, y de las filigranas de la cruz procesional de Enrique de Arfe, ambas piezas pertenecientes a la Real Colegiata de San Isidoro, se encuentran dos apuntes de una pieza absolutamente desconocida dentro del patrimonio artístico español y, especialmente, leonés (FIGURAS 1 y 2)<sup>11</sup>.

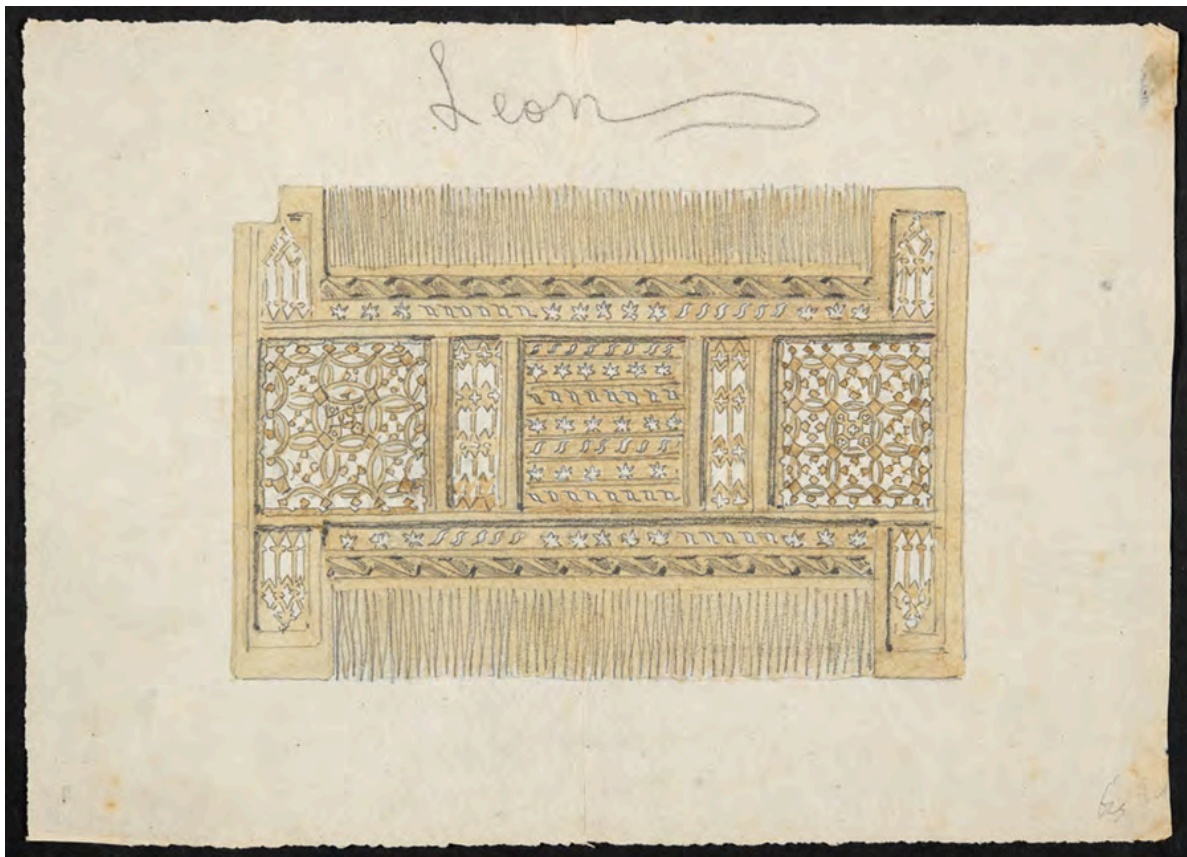


FIGURA 1. JAUME SERRA I GIBERT, *DIBUJO DE PEINE*, 1865, DIBUIXOS ORIGINALS D'OBJECTES I ELEMENTS ARQUITECTÒNICS DECORATIU DE JAUME I LEONCI SERRA I GIBERT. Biblioteca de Catalunya, CM II 321

9. AFLG, Archivo de Pedro de Madrazo, L13 C1-9: Barcelona, 12-12-1870.

10. AFLG, Archivo de Pedro de Madrazo, L13 C1-9: Barcelona, 12-12-1870. El encorchetado es nuestro. Biblioteca de Catalunya (BC), CM II 321: Dibuixos originals d'objectes i elements arquitectònics decoratius de Jaume i Leonci Serra i Gibert y BC, XXIII.1 BR. E 1378 (II, IV, IX, XIX): Dibuixos originals de creus processals de Jaume i Leonci Serra i Gibert.

11. Biblioteca de Catalunya (BC), CM II 321: Dibuixos originals d'objectes i elements arquitectònics decoratius de Jaume i Leonci Serra i Gibert.



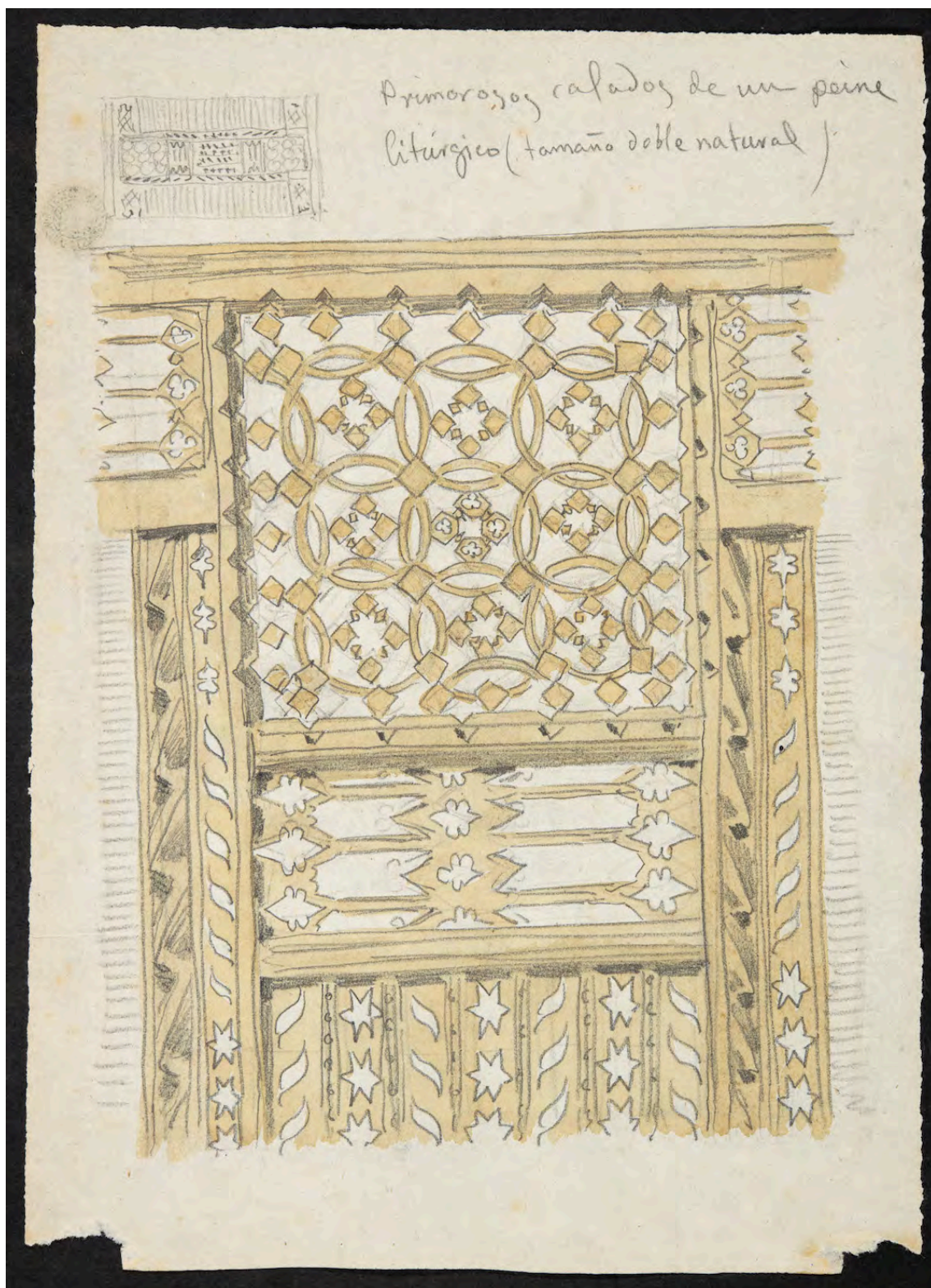


FIGURA 2. JAUME SERRA I GIBERT, DETALLE DEL DIBUJO DE PEINE, 1865, DIBUJOS ORIGINALS D'OBJECTES I ELEMENTS ARQUITECTÒNICS DECORATIUS DE JAUME I LEONCI SERRA I GIBERT. Biblioteca de Catalunya, CM II 321

Se trata del dibujo de un peine de «primorosos calados» cuyo tamaño, según Serra Gibert, es el doble del natural, aunque no aporta las medidas del mismo<sup>12</sup>. Posee una morfología rectangular y dos filas de dientes que se corresponderían con la lendrera de púas finas y el escarpidor de púas gruesas. La superficie está completamente tallada, simulando en los dos paneles laterales del cuerpo central tracerías góticas caladas. Estas poseen un esquema sencillito formado por círculos imbricados en los que se inserta una figura romboidal generada a partir de la combinación de otras de menor tamaño. Cuatro de las correspondientes al círculo central se decoran con cuadrifolias. El diseño del compartimiento central está ocupado por estrellas de seis puntas y calados en S colocados de forma alterna a lo largo de siete cenefas. Estos mismos motivos geométricos se repiten en las que enmarcan el cuerpo central y lo separan de las púas. En cada uno de los cuatro ángulos, uno de ellos fragmentado, se simula un vano inspirado en el repertorio de formas góticas.

Así pues, podemos advertir que su apariencia formal es semejante a la de otros peines conservados en diversas instituciones y centros museísticos, tanto estadounidenses como europeos, tales como el Museo de Arte de Cleveland<sup>13</sup>, el Museo de Arte de Filadelfia<sup>14</sup>, los Museos de Birmingham<sup>15</sup> o el Museo Victoria and Albert de Londres<sup>16</sup>. Pero sus mayores similitudes las encuentra con dos de los pertenecientes a la colección del Museo de Cluny- Museo Nacional de la Edad Media de París, los cuales han sido calificados por algunos autores como piezas bastante excepcionales debido a que constituyen una muestra de los trabajos más refinados en este campo (FIGURAS 3 y 4)<sup>17</sup>.

Todos estos peines han sido adscritos, principalmente, a la segunda mitad del siglo XV y a los primeros años del siglo XVI, además de atribuirseles una procedencia francesa que, en ocasiones, está basada únicamente en el idioma del texto que aparece inscrito en la superficie de algunos ejemplares<sup>18</sup>. No obstante, autores como Maze-Sencier o Monteil, afirman que, durante la baja Edad Media, algunas ciudades como Ruan y provincias como Lemosín gozaban de gran reputación en la fabricación de estas piezas<sup>19</sup>, enclaves a los que Marie-Astrid Chazottes añade la región de la Provenza

12. Las dimensiones del cuaderno en el que realizó los dibujos se encuentran en torno a los 35x40 cm. No obstante, las medidas de este tipo de piezas suelen encontrarse entre los 11-15 centímetros de altura y los 14-19 centímetros de longitud.

13. The Cleveland Museum of Art, Fondo J.H. Wade 1951.452.

14. Philadelphia Museum of Art, números de acceso 1930-64-74, 1930-64-75, 1930-64-78, 1945-25-247 y 1945-25-248.

15. Birmingham Museums, Pinto Collection, número de inventario 1965T2580 H-Comb.

16. Números de acceso: 1900-282, 1892-88, 1872-236, W.1855-2147, 1947-2, CIRC.1923-478 y W.1926-23.

17. Números de inventario: Cl. 21280 y Cl. 21285. Véase Mille, Pierre: «Les peignes de toilette en bois à double endenture du X<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle en Europe occidentale: un marqueur chronologique exceptionnel», *Archéologie Médiévale*, (2008), pp. 41-59. Sobre los peines de este museo parisino, Ferdinand Winter decía que «Holzkämme dieser Art scheinen außerordentlich selten in den Sammlungen zu sein. Nur im Musée de Cluny, Paris, habe ich ähnliches gesehen» (Los peines de madera de este tipo parecen ser extremadamente raros en las colecciones. Solo he visto algo parecido en el Museo de Cluny, en París): Winter, Ferdinand: *Die Kämme aller Zeiten von der Steinzeit bis zur Gegenwart*. Leipzig, Verlag Von H. A. Ludwig Degener, 1906, p. 2.

18. Boehm, Barbara Drake: «Comb», en Wixom, William: *Mirror of the Medieval World*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 211.

19. Maze-Sencier, Alphonse: *Le livre des collectionneurs*. París, Librairie Renouard, 1885, p. 735 y Monteil, Amans-Alexis: *Histoire des français des divers états (I)*. París, Victor Lecou y Guiraudet et Jouaust, 1853, p. 314.





FIGURA 3. PEINE, CA. 1475-1500. MUSÉE DE CLUNY-MUSÉE NATIONAL DU MOYEN ÂGE, PARÍS, CL. 21285.  
Foto: RMN\_Grand Palais / Jean-Gilles Berizzi

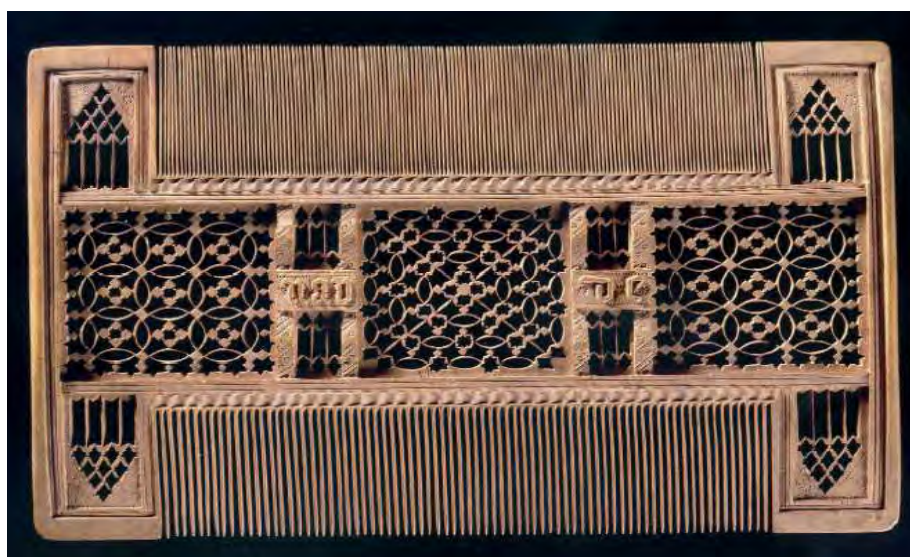


FIGURA 4. PEINE, CA. 1475-1500 MUSÉE DE CLUNY-MUSÉE NATIONAL DU MOYEN ÂGE, PARÍS, CL. 21280.  
Foto: RMN\_Grand Palais / Franck Raux

a tenor del importante número de peines de marfil y madera que se han registrado en los inventarios de bienes realizados tras la muerte de los comerciantes provenzales<sup>20</sup>.

20. Chazottes, Marie-Astrid: «L'utilisation de la corne à Avignon (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> s.): le témoignage des sources archéologiques et archivistiques», *Cahiers LandArc*, 33 (2019), p. 18.

De igual manera, todos estos peines fueron realizados en madera de boj, material que a partir del siglo XIV comienza a sustituir de forma progresiva al marfil en su fabricación<sup>21</sup>. Nicholas Penny interpreta que la razón de ello podría encontrarse en la falta de disponibilidad de marfil dentro de las rutas comerciales en este periodo cronológico<sup>22</sup>, aunque otros autores se declinan por un uso basado en una mera preferencia por este material, en algunos casos por motivos económicos<sup>23</sup>. Y es que la madera de boj es una de las más apreciadas desde la Antigüedad por su gran resistencia y suavidad<sup>24</sup> y, al igual que el marfil, permitía realizar elaboradas decoraciones con los detalles más precisos, diminutos y delicados<sup>25</sup>.

Según Josep Gudiol, los peines de boj fabricados en la ciudad de Perpiñán eran muy estimados en el siglo XIV «entre els nostres passats», tal y como se desprende de los inventarios de algunos personajes ilustres como el rey Pedro el Ceremonioso o el canónigo de la catedral de Barcelona, Ferrer Despujol<sup>26</sup>.

Para el caso que nos ocupa, no es posible saber con exactitud el tipo de material que Jaume Serra interpreta en su dibujo debido a la ausencia de otras evidencias gráficas del mismo autor en las que se represente este tipo de materiales y que nos permitirían establecer sus correspondencias o diferenciaciones. No obstante, a tenor de la policromía amarillenta empleada, parece bastante plausible que se tratase

21. Así lo indica Jan Baart para el caso de los Países Bajos en Baart, Jan M.: «Combs» en Van Dongen, Alexandra et al.: *One Man's Trash is Another Man's Treasure: the metamorphosis of the European utensil in the New World*. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beunigen, 1995, p. 177.

22. Esta parece ser la misma razón que explica la utilización del hueso durante este periodo para las incrustaciones en muebles. Penny, Nicholas: *The materials of sculpture*. London, Yale University Press, 1993, p. 157. Con respecto al arte eborario en general, Galán y Galindo también señala una ausencia de esta materia prima durante el siglo XII en Colonia y el bajo Rin que, según parece, fue suplida con el uso del hueso. Galán y Galindo, Ángel: «Fragmento de peine islámico», *Tudmir*, 2 (2011), p. 54.

23. Davenport, Millia: «Cosmetics», en: *The secular spirit: life and art at the end of the Middle Ages*. New York, The Metropolitan Museum, 1975, p. 94. Derks, Tom y Vos, Wouter: «Wooden combs from the Roman fort at Vechten: the bodily appearance of soldiers», *Journal of Archaeology in the low countries*, 2 (2010), p. 56. Baart apunta que, posteriormente, hacia 1625, el boj pasó de moda para la fabricación de peines en Ámsterdam y fue reemplazado por el marfil de morsa. Baart, Jan M.: *op. cit.*, p. 177. En este punto, es necesario señalar que el uso de la madera de boj para la fabricación de estas piezas no es algo exclusivo de este intervalo cronológico al que aludimos, ya que los peines realizados en madera de boj se documentan desde época neolítica. Piqué, Raquel: «Origen. Armas y herramientas de madera. Usos tecnológicos de las plantas», *Cuadernos de Atapuerca*, 13, Burgos, Fundación Atapuerca, 2019, pp. 1-32. Para los peines hallados en el asentamiento medieval alemán Slesvig Gammelby, Ulbricht señala que el uso de la asta y del hueso puede deberse a cuestiones de moda, así como económicas y sociales en Ulbricht, Ingrid: «Middelalderlig kamproduktion i Slesvig». *Hikuin*, 6 (1980), pp. 147-152.

24. Derks, Tom y Vos, Wouter, *op. cit.*, p. 55. Ulbricht explica que «manche Holzarten wegen ihrer schlechten Glättbarkeit und Tendenz zum Spalten in der Benutzung äußerst unangenehm, gar schmerzhaft sein können. Immer wieder nämlich klemmten Haare im K. fest und wurden ausgerissen [...] Buchsbaum eine bes. Dichte Wachstumssstruktur. Daher ist auch nach einer Bearbeitung eine außerordentlich glatte Oberfläche zu erreichen, die die geschilderten Schwierigkeiten minimiert». Ulbricht, Ingrid: «Kamm», *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, 16, (2000), p. 201.

25. Arthur Hind decía que «there is evidence of the use of boxwood in the XVI century and considerable probability that it was used for delicate work in the late XV century». Hind, Arthur: *An introduction to a history of woodcut with a detailed survey of work done in the fifteenth century (II)*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1935, p. 8. Véase, también, Reusens, Edmond H. J.: *Éléments d'archéologie chrétienne (I)*, Paris, Ernest Horin, 1890, p. 499; Davenport, Millia, *op. cit.*, p. 94; Penny, Nicholas, *op. cit.*, p. 146. Wolfthal, Diane: «The sexuality of the medieval comb», en Gerstman, Elina; Stevenson, Jill: *Thresholds of the medieval visual culture: liminal spaces*. Woodbridge, The Boydell Press, 2012, p. 178; Sand, Alexa: «Religion and ritualized belief, 800-1500», en Milliken, Roberta: *A cultural history of hair in the Middle Ages (II)*, London, Bloomsbury Academic, 2019, p. 35. En este sentido, son numerosas las piezas de mobiliario que, desde el siglo XV, poseen talla de boj aplicada. Aguiló Alonso, M.<sup>a</sup> Paz: *Catálogo de muebles del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2016.

26. Gudiol, Josep: «Les pintes (II)», *Gasete de les arts*, 14 (1930), p. 11.

de madera de boj, ya que, además, sería la más adecuada a la hora de llevar a cabo una talla de tal ligereza y calado. Por otro lado, el diseño de la tracería empleada se corresponde con un momento tardío del gótico y, al mismo tiempo, el ornamento de carácter circular de los paneles laterales del cuerpo central es muy frecuente en objetos artísticos franceses de este periodo<sup>27</sup>.

Aplicando la clasificación de peines realizada por el arqueólogo francés Pierre Mille, el leonés se encontraría dentro del subtipo D2, aquellos de forma cuadrada o rectangular que están calados o poseen incrustaciones y que aparecerían desde finales del siglo XIV hasta comienzos del siglo XVI<sup>28</sup>.

## LA FUNCIONALIDAD DEL PEINE LEONÉS

Jaume Serra atribuye al peine que dibuja una clara funcionalidad litúrgica, tal y como indica en el texto que lo acompaña. Por lo que se trataría de un objeto usado para peinar la barba y los cabellos del oficiante durante la celebración de la misa o, más acorde a la cronología bajomedieval a la que parece adscribirse, sería utilizado en el ritual de consagración de algún obispo. Es a finales de la Edad Media y, especialmente, a partir del siglo XVI, cuando los peines litúrgicos quedan relegados a las ceremonias de coronación de los obispos. Así, muchos de estos peines se han encontrado en las sepulturas de algunos preladados medievales, ya que, según Manjarés, «los primitivos obispos, y aun algunos presbíteros, tuvieron a tanto honor y estimaron en tanto su carácter, que consideraron el *pecten consecrationis* como un diploma apreciable que conservaron toda su vida, y con el cual quisieron ser enterrados»<sup>29</sup>.

Sin embargo, los escasos estudios que desde finales del siglo XIX se han realizado sobre estas piezas establecen, casi de forma generalizada, que los peines bajomedievales fabricados en madera con los motivos decorativos anteriormente descritos no tendrían un cometido religioso sino de tocador. Así, para autores como Edward H. Pinto o Erzsébet Vadászi, las funciones que los peines desempeñaban son las que determinaban su ornamentación, siendo las escenas bíblicas reservadas a aquellos de carácter litúrgico<sup>30</sup>.

27. Aguiló, M.<sup>a</sup> Paz, *op. cit.*, p. 66. Estos elementos geométricos también aparecen imbricados en el peine de María de Borgoña, datado en el siglo XV y conservado en el Museo Nacional de la Edad Media-Termas de Cluny de París. Bertrán Tintorer, Marc Jesús: «Peines litúrgicos y amatorios», *Forma*, 14 (1929), p. 77.

28. Mille, Pierre: *op. cit.*, pp. 41-59 y Mille, Pierre et al.: «Les bois et les objets composites (bois-metal) de la fouille du parking Anatole France à Tours (Indre-et-Loire)», *Revue Archéologique du Centre de la France*, 53 (2014), s.p.

29. Manjarés, José de: *Nociones de arqueología cristiana*. Barcelona, Imprenta del Heredero de D. Pablo Riera, 1867. Véase Fourdrignier, Edouard: «Le Peigne liturgique», *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 1 (1900), pp. 153-164; Palazzo, Eric: «Les peignes liturgiques. Des objets ecclésiastiques au service de la théologie du rituel», en Sousa Saraiva, Anísio Miguel de; Barbosa Morujão, M.<sup>a</sup> do Rosario: *O clero secular medieval e as suas catedrais. Novas perspectivas e abordagens*. Lisboa, Centro de Estudos de História Religiosa y Universidad Católica Portuguesa, 2014, pp. 141-154 y Palazzo, Eric: «Art and Liturgy in Middle Ages», en Rudolph, Conrad: *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Oxford, Wiley Blackwell, 2019, pp. 770-771.

30. Pinto, Edward H.: «Hand-made combs», *The Connoisseur*, 523 (1953), pp. 172-173 y Vadászi, Erzsébet: «Peignes du gothique tardif dans notre collection», *Ars Decorativa*, 1 (1973), p. 61. Palazzo señala que algunos de los temas iconográficos más frecuentes son motivos vegetales y animales combinados con representaciones de

Por su parte, se ha propuesto que las damas solían ser obsequiadas con aquellos de «notable suntuosidad y carácter eminentemente decorativo», por lo que, tradicionalmente, se les ha denominado peines amatorios<sup>31</sup>. No obstante, investigaciones más recientes como las realizadas por la profesora Martín Ansón afirman que, aunque sí es frecuente, no todos los peines litúrgicos están decorados con símbolos cristianos<sup>32</sup>. Asimismo, Jan Baart sostiene que «those made for special purposes —as a presents for sovereign or a bishop, for instance— are beautifully carved and decorated with Gothic motifs» y, en consecuencia, no todos deben ser considerados como regalos en un cortejo<sup>33</sup>.

Aunque Jaume Serra no indica en el dibujo el lugar concreto en el que pudo contemplar esta pieza, entendemos que, por su afirmación, debió estar emplazado en un contexto religioso, ya que, de tratarse realmente de un peine litúrgico, estos solían formar parte de los tesoros de las iglesias «où ils étaient arrivés après avoir fait l'objet d'une donation de type mémorielle par un haut dignitaire ecclésiastique»<sup>34</sup>. De igual manera, si el peine tan solo hubiera sido un regalo a un clérigo de alto rango, Jaume Serra también lo habría descubierto en las mismas circunstancias, lo que también le llevaría a determinar esta funcionalidad.

En este punto en el que debemos recordar que los dibujos que se le habían encargado a Jaime Serra para la obra *Monumentos arquitectónicos de España* concernían exclusivamente a la catedral de Santa María de Regla y la Real Colegiata de San Isidoro<sup>35</sup>, por lo que el citado peine podría encontrarse en alguno de estos dos centros religiosos, a pesar de no figurar en ninguno de los inventarios conservados<sup>36</sup>.

Así pues, la dificultad que actualmente se presenta a la hora de clasificar correctamente la funcionalidad de un peine de época medieval proviene, como bien señala Éric Palazzo, del escaso interés despertado entre los historiadores del

---

objetos litúrgicos tales como el cáliz o imágenes del árbol de la vida y escenas de la vida de Cristo. Palazzo, Eric: *Les Peignes...*, pp. 143-144.

31. Mireia Castaño señala los peines, junto con los espejos o los cofrecillos, como ejemplos de presentes que las damas recibían por parte de sus amantes en el periodo gótico, tal y como recoge André Chapelain en *De amore* o Thomasin von Zerklare en *Der Welscher Gast*. Castaño, Mireia: «El objeto artístico en el sistema de amor medieval. Intercambio de dones en la época gótica», *Locvs Amoenus*, 15 (2017), pp. 5-16. Véase también Bertrán Tintorer, Marcos Jesús: «Elogio póstumo de mi colección de peines, peinetas y peinetones», *Revista de Oro*, 34 (1927), p. 482; Bertrán Tintorer, Marc Jesús: «Peignes liturgiques & profanes», *Forma*, 14 (1929), p. 16; Vadász, Erzsébet: *op. cit.*, p. 62; Camille, Michel: *The medieval art of love: objects and subjects of desire*. New York, Harry N. Abrams, 1998, pp. 51-59.

32. Martín Ansón, M.<sup>a</sup> Luisa: «El ajuar litúrgico de las iglesias románicas: objetos para el culto» en Huerta Huerta, Pedro Luis: *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2011, p. 222.

33. Baart, Jan M.: *op. cit.*, p. 177. Sobre un peine conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, Boehm establece como generalidad que «the decoration, with the heart at the center, is typical of the ornamentation found in on combs in the Late Middle Ages. Indeed, the localization of boxwood combs of this type in France is based on the widespread use of amatory inscriptions in French on many examples. Textual sources from the Late Middle Ages indicate that a comb was an expected gift from a husband to his wife at the time of their marriage»: Boehm, Barbara Drake: *op. cit.* Diane Wolfthal explica que «combs were often gifts, as their inscriptions reveal»: Wolfthal, Diane: *Thresholds of the medieval visual culture: liminal spaces*. Suffolk, The Boydell Press, 2012, p. 179.

34. Palazzo, Eric: *Les peignes...*, p. 144. Véase también Reusens, Edmond H. J.: *op. cit.*, p. 499; Preisner, Olga K.: *Paintings and sculpture from Central Pennsylvania. Pennsylvania Collectors: Exhibition Catalogue*. Pennsylvania, Museum of Art The Pennsylvania State University, 1984, p. 6.

35. Véase Jimeno Guerra, Vanessa: *op. cit.*, p. 279 y Yeves Andrés, Juan Antonio: *op. cit.*, p. 74.

36. Hemos consultado numerosos inventarios de varios siglos, tanto generales como de pertenencias privadas de los propios canónigos, en relación a la Catedral de León y la Real Colegiata de San Isidoro.



arte hacia los peines litúrgicos y su limitación a las meras apariencias formales<sup>37</sup>, lo que se traduce en una insuficiente bibliografía especializada, especialmente dentro del ámbito peninsular<sup>38</sup>. Esta opinión ya fue expresada en los años setenta del siglo XX por Erzsébet Vadász refiriéndose, especialmente, a los peines realizados en madera<sup>39</sup>. Incluso en el año 1906, Ferdinand Winter señalaba que los peines son piezas que casi nunca atraían la atención de los visitantes a los museos debido a que desaparecían bajo la abrumadora masa de otros objetos<sup>40</sup>.

A esta realidad contribuye el hecho de que son muy pocas las instituciones museísticas y eclesiásticas españolas que actualmente cuentan entre las piezas artísticas de su colección con ejemplares de esta cronología<sup>41</sup>. Así, podemos mencionar el Museo de la Catedral de Orense, donde se encuentra un peine de marfil y dos de hueso pertenecientes al Tesoro de san Rosendo datados en los siglos XII y XIII<sup>42</sup>, y el Museo Arqueológico Nacional, que cuenta con dos piezas realizadas en madera de castaño, datadas en la segunda mitad del siglo XV y decoradas con bajorrelieves de temática religiosa<sup>43</sup>.

Ya en el año 1929, el escritor y coleccionista de peines catalán, Bertrán Tintorer, reparaba en los excelentes ejemplos que existían en los museos de Europa mientras que «en España poco habría que inventariar, pues en eso, como en muchas otras cosas la desidia, aquella desidia tan castiza, ha dejado perder lo que debiera conservarse con mayor, mucho mayor celo que las tradiciones de batallas obscuras, las hazañas de héroes hipotéticos y los méritos de personajes hiperbólicos: nuestra paradoja nacional»<sup>44</sup>.

37. Palazzo, Éric: *Art and....* Algunos de los primeros estudios dedicados a estas piezas se encuentran en Bretagne, Alexandre: «Quelques recherches sur les peignes liturgiques», *Mémoires de la Société archéologique de Lorraine*, 1861, pp. 158-180; Feasey, Henry John: «The use of the comb in church ceremonies», *Antiquary*, 312 (1896); Fourdrignier, Edouard: *op. cit.*, pp. 153-164 o Bertrán Tintorer, Marc Jesús, *Peignes...*

38. Entre los escasos trabajos publicados sobre los peines peninsulares de época medieval podemos citar Villa-amil y Castro, José: «Peines del siglo XV conservados en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, 4 (1875), pp. 223-235; Galán Galindo, Ángel: «Los marfiles del Museo de la Catedral de Orense», *Porta da aira*, 12 (2008), pp. 181-218; Galán y Galindo, Ángel: *Fragmento...*, pp. 29-59; Fuertes, M.<sup>a</sup> del Camino: «Peines de marfil tallados con decoración zoomorfa. Dos ejemplares califales procedentes de Córdoba -Cercadilla- y Sevilla y un ejemplar del siglo XI de Jerez de la Frontera», *Romvía*, 14 (2015), 267-292, así como los breves textos dedicados a aquellos que forman parte de las colecciones de algunos museos como Franco Mata, Ángela: «Peine litúrgico», en *De Gabinete a Museo: tres siglos de historia*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1993, p. 228 o Chao Castro, David: «Peines litúrgicos del Tesoro de san Rosendo», en González García, Miguel Ángel: *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 268-271.

39. Vadász, Erzsébet: *op. cit.*, pp. 61-71.

40. Winter, Ferdinand: *op. cit.*, p. 1.

41. En este punto es necesario señalar que algunos peines litúrgicos fueron sustraídos de las mismas, como los dos peines de marfil que se conservaban en la Catedral de Roda Isábena (Huesca). Véase Galán y Galindo, Ángel: *Fragmento...*, pp. 35-39 e Iglesias Costa, Manuel: *Roda de Isábena*. Jaca, Instituto de Estudios Pirenaicos, 1980, pp. 127 y 185-186.

42. Chao Castro, David: *op. cit.*, 268-271 y Galán y Galindo, Ángel: *Los marfiles...*, p. 181.

43. Número de inventario 52199 y 52258, respectivamente. En uno de ellos se representa la Anunciación a la Virgen y la Epifanía y, en el otro, escenas de la Pasión de Cristo.

44. Bertrán Tintorer, Marc Jesús: *op. cit.*, p. 73. Su colección particular constaba de ochocientos ochenta y ocho piezas diversas tal y como explica e ilustra en Bertrán Tintorer, Marc Jesús: *Elogio póstumo...*, pp. 481-485. Ciento sesenta y nueve ejemplares fueron expuestos en la sala octava de la Exposición de Arte Antiguo que tuvo lugar en la ciudad de Barcelona en el año 1902 tal y como se recoge en su catálogo Bofarull y Sans, Carlos de: *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*. Mallorca-Barcelona, Thomas, 1902, p. 115. Véase también, Romeu, Joana: «Pintes, peinetas y peinetones de la colección de don March Jesus Bertran», *Feminal*, 30 (1909), s.p. y Romeu, Joana: «Pintes

Ciertamente, el comercio de estos peines debió ser habitual en Europa durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX a tenor de la fecha de ingreso de estas piezas en diversas instituciones museísticas<sup>45</sup>. Según indicaba el arquitecto Ernest Bosc en el año 1883 en su *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*, los peines de los siglos IX, X y XI podían ser adquiridos por cantidades que iban de los noventa a los cuatrocientos cincuenta francos franceses del momento<sup>46</sup>. No obstante, entre las adquisiciones de los Museos Nacionales franceses en el año 1919, figura un peine litúrgico hallado en Hipona por el que se pagaron 4.000 francos<sup>47</sup>.

Para el caso español, Bertrán Tintorer apuntaba en el año 1929 que algunos ejemplares de la sobredicha cronología fueron comprados por 1.450 pesetas, datos que conocía de primera mano debido a que, «en el ajetreo de [sus] pobreza», en el año 1912 vendió la práctica totalidad de su colección en París, entre los que se encontraba «uno de marfil, patinado por el tiempo, que era del siglo IX, y provenía de la antigua abadía de San Pedro de Roda»<sup>48</sup>. Como ejemplo de esta mercantilización de peines en la península ibérica, podemos citar aquel que el museo británico Victoria and Albert adquirió en el año 1899 por valor de dos libras esterlinas al murciano Esteban Mínguez Moreno, yerno de D. Manuel Rico y Sinobas, insigne médico español y propietario del objeto [FIGURA 5]<sup>49</sup>.

---

de l'antigor», *Feminal*, 31 (1909), s.p. En el Arxiu MAS de la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic se conservan una serie de fotografías de algunos de los peines que formaban parte de su colección. Así, los clichés con los números 19911:8.C, 19912:8.C, 19913:8.C y 19915:8.C guardan similitudes formales con respecto al peine leonés.

45. Véase como ejemplo en el Museo del Louvre los peines inventariados con los números MRR 212, MRR 213, MRR 214 y MRR 215, adquiridos mediante compra en 1828 al coleccionista Pierre Révoil. No obstante, las ventas de peines medievales siguen registrándose a lo largo del siglo XX, pudiendo citar como ejemplo aquel que en 1950 se subastó Sotheby's y que fue anunciado en *The Burlington Magazine*, 566 (1950), p. 149.

46. Bosc de Vèze, Ernest: *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*. Paris, Librairie de Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1883, p. 524.

47. «Acquisitions des Musées Nationaux en 1919», *Revue Archéologique*, 12 (1920), p. 124.

48. Bertrán Tintorer, Marc Jesús: *Elogio póstumo...*, pp. 481-485; Bertrán Tintorer, Marc Jesús: *Peines litúrgicos...*, p. 77 y Gudíol, Josep: «Les pintes (I)», *Gaseta de les arts*, 10 (1929), pp. 130-132. El Walters Art Museum de Baltimore adquirió en el año 1931 un peine de marfil policromado datado en el siglo XII similar al de la Catedral de Roda de Isábena (accession number 71.58).

49. Mínguez Moreno vendió numerosos objetos de la colección privada de Rico y Sinobas a importantes instituciones tanto extranjeras como nacionales como el Museo Victoria and Albert o el Museo Arqueológico Nacional, así como a coleccionistas particulares. Véase Donoso-Cortés, Ricardo: «La familia Ximénez: maestros cuchilleros-cerrajeros de Albacete (1670-1786)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1-2 (1995), p. 139; Pastor Rey, Paloma: «Manuscrito de Francisco Ramos Rico, grabador de la Real Fábrica de Cristales de La Granja», *Journal of Glass Studies*, 44 (2002), pp. 145-166; Barril Vicente, Magdalena y Pérez Rodríguez, Francisco Javier: «Obras públicas, minas de huesos y su repercusión en el patrimonio histórico y el comercio de antigüedades a través de la documentación del Museo Arqueológico Nacional y del Museo de Palencia», en Papí Rodes, Concha; Mora, Gloria y Ayarzagüena Sanz, Mariano: *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX: el impacto de las desamortizaciones*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011, pp. 205 y 226; López-Vidriero, M.<sup>a</sup> Luisa: «Naturalismo bibliófilo: el portentoso hurto de la Real Biblioteca particular de Su Majestad», en López-Vidriero, María Luisa: *Bibliofilia y nacionalismo: nueve ensayos sobre coleccionismo y artes contemporáneas del libro*. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2011, p. 105; Contreras Mira, Mayte: «El Quijote recortado, otra interpretación del clásico, en la colección Rico y Sinobas», en *Actas del XI Congreso Nacional de historia del papel en España*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015, p. 117 y Requena Fraile, Ángel: «Instrumentos de cálculo y geometría en la colección Rico y Sinobas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 38 (2019), pp. 133-148, entre otros.

1. Description of object.	<p><i>Key of pierced iron, formerly gilt, with the monograms JHS (Jesus) and MA (Maria) in the bow and bit respectively. The bow, consisting of the monogram and scrollwork, is attached to the moulded stem by four short rods. At the end of the bow is a screw for a ring (?).</i></p> <p><i>Spanish; 17th century. L. 4 5/8 in., W. 2 7/8 in.</i></p>	
2. Price.	£ 2	
3. Register No.	250-1900	250
4. Condition.		
5. From whom received.	<p><i>Señor Esteban Murguía Moreno, Calle de Cuatro Santos 31, Bartolomea, Spain.</i></p>	
6. Date of receipt from Stores.	14th November, 1899	
7. Authority for purchase.	<p><i>The Rt Hon. Sir J. B. Forster on R.L. 11/10/1900, which also contains report by Mr. Waller Evans.</i></p>	
8. Accidents.		
9. General remarks.	<p><i>See R.L. 11/10/1900, 8265, 1234/1900</i></p> <p><i>Bought (Pies y Linotras Colln), Nos. 250 to 250-1900 inclusive</i></p> <p>Metalwork Dept</p>	
1. Description of object.	<p><i>Comb of carved boxwood, containing a small mirror.</i></p> <p><i>The comb has two rows of teeth, one fine and the other coarse, separated by a band partly pierced and partly carved with rosettes and geometrical forms; in the centre of one side is a square mirror and of the other a half (? a heart). At the ends are diaper patterns of boxwood openwork.</i></p> <p><i>Spanish; 18th century. 6 3/4 in. by 4 3/4 in.</i></p>	
2. Price.	£ 2	
3. Register No.	282-1900	282
4. Condition.	chipped	
5. From whom received.	See p. 26	
6. Date of receipt from Stores.		
7. Authority for purchase.		
8. Accidents.		
9. General remarks.	<p>Woodwork Dept</p> <p>Trans. G. O.P.H. 54/1002</p>	

FIGURA 5. REGISTRO DE ADQUISICIONES DEL DEPARTAMENTO DE MUEBLES Y CARPINTERÍA. Victoria and Albert Museum

Así las cosas, es posible que el peine que Jaume Serra dibujó en la ciudad de León el año 1865 fuera víctima de este comercio indiscriminado. El hecho de no constar en ninguno de los inventarios de piezas que se realizaron en la ciudad de León y su provincia en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, tales como la memoria presentada al Ministro de Fomento por Juan de Dios de la Rada y Juan de Malibrán en 1871<sup>50</sup>, el inventario de piezas que pasaron a engrosar el Museo Arqueológico de San Marcos en el año 1920<sup>51</sup> o entre las que formaban parte de la Comisión de Monumentos de León de 1921<sup>52</sup>, nos lleva a pensar que bien podría haber desaparecido durante la incautación de los bienes culturales de la Iglesia llevada a cabo en el Sexenio Revolucionario entre los años 1868 y 1874 y,

50. Dios de la Rada y Delgado, Juan de y Malibrán, Juan de: *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1871, pp. 27-39.

51. Díaz-Jiménez y Molleda, Eloy: *Historia del Museo Arqueológico de San Marcos de León. Apuntes para un catálogo*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1920.

52. B.P.L. Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de León, Libro de Actas, p. 174 (León, I-II-1898/24-XI-1921).

por tanto, a establecer el año 1865 como *terminus post quem* para la desaparición de esta pieza bajomedieval<sup>53</sup>.

## CONCLUSIONES

La importancia que ostentan las fuentes gráficas y documentales del siglo XIX para el conocimiento de la Historia del Arte en España es notoria. Los datos que en ellas se recogen no sólo permiten entender de manera más profunda y escrupulosa los numerosos bienes patrimoniales conservados, sino también redescubrir aquellos que no han llegado hasta nuestros días. En muchos casos, se trata de un material inédito que requiere ser analizado más allá de la publicación del mismo, limitada al mero hallazgo. Este tipo de trabajos científicos desarrollados a partir de un documento gráfico que reproduce una pieza artística de la que, actualmente, no existe su equivalente físico, comportan una enorme complejidad metodológica que resulta directamente proporcional a la información que ofrecen, muchas veces basada en hipótesis, pero no por ello menos interesante.

En este sentido, el dibujo que Jaume Serra i Gibert realizó en el año 1865 en la ciudad de León constituye el único testimonio de la existencia de un peine que formaba parte del patrimonio artístico español. Su pequeño tamaño hacía que fuese una pieza manejable y, por tanto, susceptible de ser vendida en una época en la que el coleccionismo se encontraba en auge entre las grandes fortunas europeas y americanas. En este sentido, España era uno de los mercados más atractivos para los compradores debido a las circunstancias políticas, económicas y sociales que atravesaba y a las escasas medidas legislativas que salvaguardaban el patrimonio.

Gracias al dibujo detallado del autor podemos advertir que las similitudes morfológicas y ornamentales que presenta con respecto a algunos ejemplares conservados en distintas instituciones museísticas, no solo nos permiten establecer una cronología bajomedieval para él (ss. XIV-XV), sino también considerarlo como una pieza de las más refinadas en su época y, por tanto, de gran calidad artística. Además, su más que posible origen francés, es una demostración de los contactos e intercambios comerciales existentes entre los distintos territorios europeos a finales de la Edad Media.

Por último, la referencia al carácter litúrgico de este peine que hace Jaume Serra rompe con la idea que de forma tradicional y generalizada se ha extendido sobre la condición amatoria de estas piezas, suscitando así una reinterpretación para ellas.

---

53. Véase Bozal Fernández, Valeriano: *Juntas Revolucionarias. Manifiestos y proclamas de 1868*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1968; Sanz de Diego, Rafael María: «La legislación eclesiástica del sexenio revolucionario (1868-1874)», *Revista de Estudios Políticos*, 200-201 (1975), pp. 195-204 y Lucas del Ser, Carmelo: *Élites y patrimonio en León. La comisión provincial de monumentos históricos y artísticos (1991-1839)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, entre otros.

## REFERENCIAS

- Aguiló Alonso, M.<sup>a</sup> Paz: *Catálogo de muebles del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2016.
- Almela Vives, Francisco: *Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*. Valencia, Tipografía Moderna, 1958.
- Antigüedad del Castillo-Olivares, M.<sup>a</sup> Dolores: «Arte y coleccionismo en Burgos durante la ocupación francesa», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 2 (1989), pp. 329-342.
- Baart, Jan M.: «Combs», en Van Dongen, Alexandra et al.: *One Man's Trash is Another Man's Treasure: the metamorphosis of the European utensil in the New World*. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beunigen, 1995, pp. 175-188.
- Barril Vicente, Magdalena y Pérez Rodríguez, Francisco Javier: «Obras públicas, minas de huesos y su repercusión en el patrimonio histórico y el comercio de antigüedades a través de la documentación del Museo Arqueológico Nacional y del Museo de Palencia», en Papí Rodes, Concha; Mora, Gloria; Ayarzagüena Sanz, Mariano: *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX: el impacto de las desamortizaciones*. Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2011, pp. 193-226.
- Bertrán Tintorer, Marcos Jesús: «Elogio póstumo de mi colección de peines, peinetas y peinetones», *Revista de Oro*, 34 (1927), pp. 481-485.
- Bertrán Tintorer, Marcos Jesús: «Peines litúrgicos y amatorios», *Forma*, 14 (1929), pp. 62-80.
- Blázquez Chamorro, Julián: «El expolio de la platería de las iglesias de Ávila en los años 1808-1812», *Cuadernos Abulenses*, 10 (1988), pp. 11-45.
- Boehm, Barbara Drake: «Comb», en Wixom, William: *Mirror of the Medieval World*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 211.
- Bofarull y Sans, Carlos de: *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*. Mallorca-Barcelona, Thomas, 1902.
- Bosc de Vèze, Ernest: *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*. París, Librairie de Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1883.
- Bozal Fernández, Valeriano: *Juntas Revolucionarias. Manifiestos y proclamas de 1868*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1968.
- Brasas Egido, José Carlos: «Crónica de una pérdida irreparable del patrimonio artístico vallisoletano. La venta de dos cuadros del Greco que pertenecieron a la Catedral y la intervención de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 28 (1993), pp. 119-127.
- Bretagne, Alexandre: «Quelques recherches sur les peignes liturgiques», *Mémoires de la Société archéologique de Lorraine*. Nancy, Imprimerie Gustave Crepy, 1861, pp. 158-180.
- Camille, Michel: *The medieval art of love: objects and subjects of desire*. New York, Harry N. Abrams, 1998.
- Carderera y Solano, Valentín: *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. Desde el siglo XI hasta el XVII*. Madrid, Imprenta de Ramón Campuzano, 1855-1864.
- Castaño, Mireia: «El objeto artístico en el sistema de amor medieval. Intercambio de dones en la época gótica», *Locvs Amoenus*, 15 (2017), pp. 5-16.
- Castro Curel, Zaida: «Peines prehistóricos peninsulares», *Trabajos de Prehistoria*, 45 (1988), pp. 243-258.



- Chao Castro, David: «Peines litúrgicos del Tesoro de san Rosendo», en González García, Miguel Ángel: *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 268-271.
- Chazottes, Marie-Astrid: «L'utilisation de la corne à Avignon (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> s.): le témoignage des sources archéologiques et archivistiques», *Cahiers LandArc*, 33 (2019), pp. 1-29.
- Codding, Mitchell: «Archer Milton Huntington. Champion of Spain in the United States», en Kagan, Richard L.: *Spain in America. The origins of Hispanism in the United States*. Illinois, University of Illinois Press, 2002, pp.142-170.
- Contreras Mira, Mayte: «El Quijote recortado, otra interpretación del clásico, en la colección Rico y Sinobas», en *Actas del XI Congreso Nacional de historia del papel en España*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015, pp. 115-135.
- Davenport, Millia: «Cosmetics», en *The secular spirit: life and art at the end of the Middle Ages*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.
- Derks, Tom y Vos, Wouter: «Wooden combs from the Roman fort at Vechten: the bodily appearance of soldiers», *Journal of Archaeology in the low countries*, 2 (2010), pp. 53-77.
- Díaz-Jiménez y Molleda, Eloy: *Historia del Museo Arqueológico de San Marcos de León. Apuntes para un catálogo*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1920.
- Dios de la Rada y Delgado, Juan de y Malibrán, Juan de: *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1871.
- Donoso-Cortés, Ricardo: «La familia Ximénez: maestros cuchilleros-cerrajeros de Albacete (1670-1786)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1-2 (1995), pp.139-152.
- Feasey, Henry John: «The use of the comb in church ceremonies», *Antiquary*, 312 (1896), pp. 312-316.
- Fernández Pardo, Francisco: *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español (1868-1900)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- Fiz Fuertes, Iruñe: «El expolio de la pintura del primer Renacimiento. Una contribución a su estudio y una propuesta de autoría», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 87 (2021), pp. 45-65.
- Flórez, Enrique: *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias. Para conocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de catedrales y monasterios*. Madrid, Antonio Marín, 1765.
- Franco Mata, Ángela: «Peine litúrgico», en Marcos Pous, Alejandro: *De Gabinete a Museo: tres siglos de historia*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 1993, p. 228.
- Franco Mata, Ángela: *Arte leonés fuera de León (siglos IV-XVI)*. León, Edilesa, 2010.
- Franco Mata, Ángela: «Dispersión de la sillería del coro de la Seo de Urgel», en Ruiz Quesada, Francesc: *Viatges a la bellesa*. Barcelona, 2015, pp. 129-138.
- Fourdrignier, Edouard: «Le Peigne liturgique», *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, 1 (1900), pp. 153-164.
- Fuertes, M.<sup>a</sup> del Camino: «Peines de marfil tallados con decoración zoomorfa. Dos ejemplares califales procedentes de Córdoba -Cercadilla- y Sevilla y un ejemplar del siglo XI de Jerez de la Frontera», *Romvlla*, 14 (2015), pp. 267-292.
- Galán y Galindo, Ángel: «Los marfiles del Museo de la Catedral de Orense», *Porta da aira*, 12 (2008), pp. 181-218.
- Galán y Galindo, Ángel: «Fragmento de peine islámico», *Tudmir*, 2 (2011), pp. 29-59.
- Gallego y Burín, Antonio: *La destrucción del Tesoro Artístico de España*. Granada, Imprenta Hermano de Paulino Ventura, 1938.



- Gómez-Moreno, Carmen: «Piedras viajeras, el ábside de San Martín de Fuentidueña», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 27 (1961), pp. 61-85.
- Gómez-Moreno, Manuel: *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha pedido Granada*. Granada, Imprenta de D. José López Guevara, 1884.
- Gómez-Moreno, Manuel: «Informe sobre la enajenación de bienes artísticos de la catedral de Valladolid», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 82 (1923), pp. 440-442.
- Gudiol, Josep: «Les pintes (I)», *Gaset de les arts*, 10 (1929), pp. 130-132.
- Gudiol, Josep: «Les pintes (II)», *Gaset de les arts*, 14 (1930), pp. 8-12.
- Hempel Lipschutz, Ilse: «El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia», *Arte Español*, 23 (1961), pp. 215-237.
- Hind, Arthur: *An introduction to a history of woodcut with a detailed survey of work done in the fifteenth century (II)*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1935.
- Iglesias Costa, Manuel: *Roda de Isábena*. Jaca, Instituto de Estudios Pirenaicos, 1980.
- Jimeno Guerra, Vanessa: «Dibujos inéditos del siglo XIX. Los monumentos leoneses de época medieval en las manos de Inocencio Garci-Ibáñez y Jaime Serra Gibert», *Artigrama*, 35 (2020), pp. 274-279.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de: *Diarios (memorias íntimas). 1790-1801*. Gijón, Real Instituto de Jovellanos, 1915.
- Kagan, Richard L.: *Spain in America. The origins of Hispanism in the United States*. Illinois, University of Illinois Press, 2002, pp. 142-170.
- Kagan, Richard L.: «The spanish crazy in the United States. Cultural entitlement and the appropriation of Spain's cultural patrimony, ca.1890-ca.1930», *Revista Complutense de Historia de América*, 36 (2010), pp. 37-58.
- López-Vidriero, María Luisa: «Naturalismo bibliófilo: el portentoso hurto de la Real Biblioteca particular de Su Majestad», en López-Vidriero, María Luisa: *Bibliofilia y nacionalismo: nueve ensayos sobre coleccionismo y artes contemporáneas del libro*. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2011, pp. 86-146.
- Lucas del Ser, Carmelo: *Élites y patrimonio en León. La comisión provincial de monumentos históricos y artísticos (1991-1839)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.
- Manjarés, José de: *Nociones de arqueología cristiana*. Barcelona, Imprenta del Heredero de D. Pablo Riera, 1867.
- Marchena Hidalgo, Rosario: «El expolio de libros iluminados», *Archivo Hispalense*, 95 (2012), pp. 259-278.
- Martí y Monsó, José: «El arte antiguo español en algunos museos de París», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excusiones*, 2 (1905-1906), pp. 187-192.
- Martín Ansón, M.<sup>a</sup> Luisa: «El ajuar litúrgico de las iglesias románicas: objetos para el culto», en Huerta Huerta, Pedro Luis (coord.): *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*. Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2011, pp. 203-248.
- Martínez Ruiz, M.<sup>a</sup> José: *La enajenación del patrimonio en Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008.
- Martínez Ruiz, M.<sup>a</sup> José: «En torno a la venta de bienes artísticos en la provincia de Zamora durante el siglo XX», *Studia Zamorensia*, 17 (2018), pp. 115-136.
- Mata Parreño, Consuelo *et al.*: «Peines de marfil y madera de la II Edad del Hierro en la Península Ibérica. Talleres, estilos y otros enredos», *Complutum*, 28 (2017), pp. 119-141.
- Maze-Sencier, Alphonse: *Le livre des collectionneurs*. París, Librairie Renouard, 1885.
- Merino de Cáceres, José Miguel: «El exilio del monasterio de Santa María de Sacramenia», *Estudios Segovianos*, 85 (1978), pp. 279-310;

- Merino de Cáceres, José Miguel: «Algunos datos sobre el traslado a Estados Unidos de determinadas piezas arquitectónicas del castillo de Benavente», *Brigecio*, 3 (1993), pp. 211-228.
- Merino de Cáceres, José Miguel; Martínez Ruiz, M.<sup>a</sup> José: *La destrucción del patrimonio artístico español: W. R. Hearts, «el gran acaparador»*. Madrid, Cátedra, 2012.
- Mille, Pierre: «Les peignes de toilette en bois à double endenture du X<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle en Europe occidentale: un marqueur chronologique exceptionnel», *Archéologie Médiévale*, (2008), pp. 41-59.
- Mille, Pierre *et al.*: «Les bois et les objets composites (bois-metal) de la fouille du parking Anatole France à Tours (Indre-et-Loire)», *Revue Archéologique du Centre de la France*, 53 (2014), s.p.
- Monteil, Amans-Alexis: *Histoire des français des divers états (I)*. París, Victor Lecou y Guiraudet et Jouaust, 1853.
- Palazzo, Eric: «Les Peignes liturgiques. Des objets ecclésiastiques au service de la théologie du rituel», en Sousa Saraiva, Anísio Miguel de; Barbosa Morujão, M.<sup>a</sup> do Rosario: *O clero secular medieval e as suas catedrais. Novas perspectivas e abordagens*. Lisboa, Centro de Estudos de Historia Religiosa y Universidad Católica Portuguesa, 2014, pp. 141-154.
- Palazzo, Eric: «Art and Liturgy in Middle Ages», in Rudolph, Conrad: *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Oxford, Wiley Blackwell, 2019, pp. 759-776.
- Pastor Rey, Paloma: «Manuscrito de Francisco Ramos Rico, grabador de la Real Fábrica de Cristales de La Granja», *Journal of Glass Studies*, 44 (2002), pp. 145-166.
- Penny, Nicholas: *The materials of sculpture*. London, Yale University Press, 1993.
- Pinto, Edward H.: «Hand-Made Combs», *The Connoisseur*, 529 (1953), pp. 170-221.
- Piqué, Raquel: *Origen. Armas y herramientas de madera. Usos tecnológicos de las plantas*, Barcelona, Cuadernos de Atapuerca, Universidad Autónoma de Barcelona, 2019.
- Preisner, Olga K.: *Paintings and sculpture from Central Pennsylvania. Pennsylvania Collectors: Exhibition Catalogue*. Pennsylvania, Museum of Art The Pennsylvania State University, 1984.
- Requena Fraile, Ángel: «Instrumentos de cálculo y geometría en la colección Rico y Sinobas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 38 (2019), pp. 133-148.
- Reusens, Edmond H. J.: *Éléments d'archéologie chrétienne (I)*, Paris, Ernest Horin, 1890.
- Romeu, Joana: «Pintes, peinetas y peinetones de la colección de don March Jesus Bertran», *Feminal*, 30 (1909), s.p.
- Romeu, Joana: «Pintes de l'antigor», *Feminal*, 31 (1909), s.p.
- Santonja Gómez-Agero, Gonzalo: *Castilla y León. Lo que se llevaron de esta tierra*. Valladolid, El Norte de Castilla, 1994.
- Sanz de Diego, Rafael María: «La legislación eclesiástica del sexenio revolucionario (1868-1874)», *Revista de Estudios Políticos*, 200-201 (1975), pp. 195-204.
- Sebastián López, Santiago: «Techos turolenses emigrados», *Teruel*, 22 (1959), pp. 217-224.
- Stevenson, Jill: *Thresholds of the medieval visual culture: liminal spaces*. Woodbridge, The Boydell Press, 2012.
- Ulbricht, Ingrid: «Middelalderlig kamproduktion i Slesvig». *Hikuin*, 6 (1980), pp. 147-152.
- Ulbricht, Ingrid: «Kamm», *Reallexikon der germanischen altertumskunde*, 16 (2000), pp. 201-206.
- Vadászi, Erzsébet: «Peignes du gothique tardif dans notre collection», *Ars Decorativa*, 1 (1973), pp. 61-71.

- Villa-amil y Castro, José: «Peines del siglo XV conservados en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, 4 (1875), pp. 223-235.
- VV. AA.: *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.
- VV. AA.: *Los viajes artísticos de Valentín Carderera por Castilla y León. Dibujos de la Colección Carderera en el Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano, 2016.
- VV. AA.: *El patrimonio histórico-artístico aragonés fuera de Aragón*. Zaragoza, Institución Fernando el católico, 2018.
- Winter, Ferdinand: *Die Kämme aller zeiten von der steinzeit bis zur gegenwart*. Leipzig, Verlag Von H. A. Ludwig Degener, 1906.
- Wolfthal, Diane: «The sexuality of the medieval comb», en Gerstman, Elina; Stevenson, Jill: *Thresholds of the medieval visual culture: liminal spaces*. Woodbridge, The Boydell Press, 2012, pp. 176-194.
- Yeves Andrés, Juan Antonio: *Pedro de Madrazo y Jaime Serra. Epistolario y viaje artístico por Zaragoza, Navarra y La Rioja*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2014.



# THE MOSAICS OF THE MUSEUM OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO (VATICAN CITY): AN EXAMPLE OF THE INFLUENCE OF ANTIQUITY ON ARTISTIC AND INDUSTRIAL PRODUCTION IN THE LATE NINETEENTH CENTURY

## LOS MOSAICOS DEL MUSEO DEL CAMPO SANTO TEUTÓNICO (CIUDAD DEL VATICANO): UN EJEMPLO DE LA INFLUENCIA DE LA ANTIGÜEDAD EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA E INDUSTRIAL DE FINALES DEL SIGLO XIX

Chiara Cecalupo<sup>1</sup> y Roberta Ruotolo<sup>2</sup>

Recibido: 31/07/2023 · Aceptado: 05/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.38090>

### Abstract

In the 1880s, the rector of the Campo Santo Teutonico in the Vatican State, Monsignor Anton de Waal, commissioned the Villeroy & Boch company to provide antique-style floors for his archaeological museum. This was a typical small museum set up as a series of period rooms, who brought to the heart of Rome a very common practice in the panorama of historicism and the revival of early Christian archaeology in German art and industries. This essay analyses this story and presents many unpublished archive documents. The text contributes to the reconstruction of an artistic and industrial product intended for a museum that is now lost, and to its reading in an international context.

### Keywords

Campo Santo Teutonico; Villeroy & Boch; museum; mosaic; nineteenth century; historicism

### Resumen

En los años 80 del siglo XIX, el rector del Campo Santo Teutónico en el estado papal, monseñor Anton de Waal, encargó a la compañía Villeroy & Boch los nuevos

---

1. University of Malta. C. e.: [chiara.cecalupo@um.edu.mt](mailto:chiara.cecalupo@um.edu.mt); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4230-3803>

2. Parco Archeologico di Ostia Antica. C. e.: [roberta.ruotolo@cultura.gov.it](mailto:roberta.ruotolo@cultura.gov.it)



suelos en estilo antiguo para el museo arqueológico. Este museo tenía la típica configuración con una serie salas de época, que trajo al corazón de Roma una práctica muy común en el panorama del historicismo y del revival de la primera arqueología cristiana en el arte y la industria alemanas. Este artículo analizará esta historia y presentará un gran número de documentos inéditos, para contribuir a la reconstrucción de un producto artístico e industrial, hoy perdido, destinado a un museo. Así mismo estudiará su inserción en el contexto internacional de la época.

### Palabras clave

Campo Santo Teutónico; Villeroy&Boch; museo; mosaico; siglo XIX; historicismo

.....

THIS ARTICLE was born after extensive archival research in the archive of the Campo Santo Teutonico (Teutonic Cemetery) in the Vatican City<sup>3</sup>. This research uncovered many documents from the correspondence between the rector of the Campo Santo and the director of the Villeroy & Boch company. The company was at the forefront of producing materials that recaptured the aesthetics of Roman antiquity, reproducing them for wall and floor decoration in public spaces and for an extensive production of objects for private homes. All this documentation is only partially known, and the aim of this essay is to describe and contextualise it in order to contribute to the understanding of the role played by industries in museography and art in the late-nineteenth century between Germany and Rome. In recent years, the revival of early Christian art in Germany has been investigated in interesting ways<sup>4</sup>: according to these recent studies, Villeroy & Boch's work at the Campo Santo Teutonico can be understood within a strongly international context.

The essay begins with the history of the Campo Santo Teutonico and its museum in 1880s-1890s. It then presents the archival documentation relating to the work by Villeroy & Boch held in the archives of the Campo Santo, focusing in particular on the floors created for the museum. In the final part of the article, this story will be interpreted in the context of Villeroy & Boch's international work and in the light of German historicism, museology, and revival of early Christian art in the second half of the nineteenth century.

## THE CAMPO SANTO TEUTONICO: HISTORY AND ARCHAEOLOGY<sup>5</sup>

The Campo Santo Teutonico, the oldest of the German foundations in Rome, plays a prominent role both in the history of relations between Italy and Germany and in the reconstruction of the past of the Eternal City. It is located between St Peter's Basilica and the Paul VI Audience Hall, within the Vatican City walls<sup>6</sup>, in an area known for the presence of Nero's circus.

Although the interpretation of the archaeological traces *in situ* of the pre-existing phases of St Peter appears complex, the picture that emerges is quite reliable<sup>7</sup>. This involves the Campo Santo Teutonico, which is located south of the basilica

---

3. The authors thank Prof. Mons. Stefan Heid, Director of the Römisches Institut der Görres Gesellschaft, for allowing the archival research and the publication. Chiara Cecalupo also thanks Prof. Irene Prüfer Leske for her help in the transcription of the letters. Chiara Cecalupo also acknowledges support from the CONEX-Plus program funded by Universidad Carlos III de Madrid and the European Union's Horizon 2020 program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement no. 801538 (2020-2023).

4. Reiß, Anke: *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: ein Beitrag zur Geschichte der christlichen Archäologie und zum Historismus*. Dettelbach, Röhl, 2008.

5. This section and the next one are authored by Roberta Ruotolo

6. For a general overview see De Waal, Anton: *I luoghi pii sul territorio vaticano*. Roma, Tipografia della Buona stampa, 1886.

7. Liverani, Paolo: «Un destino di marginalità: storia e topografia dell'area vaticana nell'antichità», in Parisi Presicce, Claudio; Petacco, Laura (eds.): *La spina. Dall'Agro Vaticano a via della Conciliazione*. Roma, Gangemi Editore, 2016.

and includes the college for the priests who came to Rome to study archaeology and church history, the cemetery itself and the church of Santa Maria della Pietà. The archaeological investigations were carried out between 1873 and 1906, and subsequently in the second half of the twentieth century, allowing the recovery of numerous materials that were exhibited in the Museum and Lapidarium of the Campo Santo, as well as scattered in the cemetery itself<sup>8</sup>.

The first excavations, supervised by Monsignor Anton De Waal, resulted in non-systematic explorations of the area. In fact, they uncovered bone remains that indicated a funerary purpose for this area from the seventeenth century. In addition to these findings, archaeological surveys recovered the floor plans of several sixteenth-century dwellings, various masonry structures and three *cappuccina* burials. Research in the 1960s during the restoration of the college uncovered an aquifer, as well as walls which were only partially documented. Finally, restoration works were conducted in the church of Santa Maria della Pietà in the early 1970s<sup>9</sup>.

The investigation here briefly summarised reveals the strong link that the Campo Santo Teutonico has always had with archaeology: in a limited area of approximately 2000 square metres, centuries of fragmentary history can be unravelled<sup>10</sup>.

Below the foundation of the Campo Santo Teutonico lies the so-called *Schola Francorum*, known by medieval sources. The northern façade of present-day Campo Santo is decorated with a tiled image of Charlemagne by the nineteenth-century painter Albert von Rohden, which bears the Latin inscription *Carolus Magnus me fundavit*<sup>11</sup>. The story of a Carolingian foundation of the Campo Santo has always been linked to certain privileges mentioned in ancient texts and in the *Liber Pontificalis*, which records a *Schola Francorum* associated with other similar guilds in the year 799<sup>12</sup>. The presence of such *scholae* is related to the arrival of pilgrims from the north who made their way to Rome to venerate the tombs of the first martyrs of the Christian faith. These structures were created to support travellers by offering supplies and hospitality, and, if necessary, a place of burial. The Vatican hill and the

8. Weiland, Albrecht: *Der Campo Santo Teutonico und seine Grabdenkmäler*. Roma, Herder, 1988, pp. 116-124. For an in-depth look at the history of the museum, see most recently Heid, Stefan: *Wohnen wie in Katakomben*. Regensburg, Schnell und Steiner, 2016.

9. Weiland, Albrecht: *op. cit.*, pp. 117-123.

10. Liverani, Paolo; Weiland, Albrecht: «Inquadramento topografico», in Liverani, Paolo (ed.): *La topografia antica del Vaticano*. Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 1999, pp. 13-43.

11. Regarding the *scholae peregrinorum* see De Waal, Anton: *La Schola Francorum fondata da Carlo Magno e l'ospizio teutonico nel Campo santo nel secolo XV. Indagine storiche e topografiche*. Roma, Tipografia della Società del Divin Salvatore, 1897; Reekmans, Louis: «Le développement topographique de la région du Vatican à la fin de l'antiquité et au début du Moyen-Âge (300-850)», in Leonardy, Ernst (ed.): *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au prof. Jacques Lavalleye*. Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1970, pp. 214-223; Bianchi, Lorenzo: «Le scholae peregrinorum», in Ermini Pani, Letizia (ed.): *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*. Roma, Palombi, 2000, I, pp. 211-215; Perraymond, Myla: «Le scholae peregrinorum nel borgo di S. Pietro», *Romanobarbarica*, 4 (1979), pp. 183-200; Cassanelli, Luciana: «Gli insediamenti nordici in Borgo: le «Scholae Peregrinorum» e la presenza di carolingi a Roma», in *Roma e l'età carolingia*. Roma, Multigrafica, 1976, pp. 217-222; Giuntella, Anna Maria: «"Spazio cristiano" e città altomedievale: l'esempio della civitas leoniana», in *Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana I*. Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 309-325; Benoci, Domenico: «Defensores fidei: die Rolle der scholae peregrinorum in den epigraphischen und urkundlichen Quellen», *Römische Quartalschrift*, 144, 1-2 (2019), 43-55.

12. Duchesne, Louis (ed.): *Le Liber Pontificalis*, Paris, Thorin, 1892, II, p. 6, chap. XCVIII, sect. XVIII-XIX.

Constantinian basilica in particular represented a reference point for the settlement of such foreign communities in the city. The *Frankenschola* thus became part of the properties surrounding St Peter's Basilica, evolving into a complex of buildings consisting of a church, a pilgrims' shelter, and a cemetery. Some documents mention a transfer of relics in the year 844 in a church dedicated to the Saviour within the complex, as well as liturgical furnishings donated by Charlemagne, along with an annual income paid. The *Schola Francorum*, with the church of Christ the Saviour and the adjoining cemetery, seems to be located in the area currently occupied by the Campo Santo Teutonico.

Above its entrance gate, one can read the formula *Teutones in pace* followed by the initials of the author, Anton de Waal<sup>13</sup>. As a Christian archaeologist, writer and historian, De Waal dedicated himself to German-speaking pilgrims visiting Rome, and he also distinguished himself as chaplain of the German national church of Santa Maria dell'Anima in Rome (from 1868) and later as rector of the Teutonic college (from 1873)<sup>14</sup>. Always considered one of the most important scholars in Rome between the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century, he was in charge of research on the Campo Santo in the Vatican<sup>15</sup>. Of great interest is his *Chronicle of the House*, which he wrote while in role of rector. Through its pages, it is possible to follow the stages that led to the opening of the museum of the Campo Santo Teutonico<sup>16</sup>.

Over the years, the Campo Santo Teutonico had become a collection point for many objects of ancient and medieval archaeology and art. De Waal and his pupils were responsible for many archaeological excavations at important sites in early Christian Rome (such as various catacombs), and materials from these excavations often remained at the Campo Santo. In addition, the Campo Santo frequently received donations of works from Germans in Rome. Thus, it became necessary to arrange these objects and offer a museum to the German community in Rome and the Vatican. Given the Christian vocation of the collected objects and the institution of the Campo Santo itself, De Waal envisioned a museum where the history of early Christian art would be displayed didactically, in a setting that could both educate and evangelise<sup>17</sup>.

The history of the museum can be divided into four main phases<sup>18</sup>, which reveal the precariousness of the various arrangements, and the problems that De Waal encountered in his attempt to set up a permanent exposition, divided by context and type of material. For the reconstruction of the history of the museum the main

13. On De Waal's thinking and work related to the Teutonic Cemetery see De Waal, Anton: *Der Campo Santo der Deutschen zu Rom. Geschichte der nationalen Stiftung zum 1100jährigen Jubiläum ihrer Gründung durch Karl den Großen*. Freiburg im Breisgau, Herder, 1896.

14. Heid, Stefan: «Anton De Waal», in Heid, Stefan and Dennert, Martin (eds.): *Personenlexicon zur christliche Archäologie*. Regensburg, Schnell und Steiner, 2012, pp. 410-411.

15. Bettoni Pojaghi, Marco: *Il Campo Santo Teutonico*. Roma, Pagine, 2019, p. 72.

16. Heid, Stefan, *Wohnen...*

17. Heid, Stefan, *Anton...*

18. Heid, Stefan, *Wohnen...*, pp. 93-127.

sources are the *Chronicle of the House* written by De Waal, his correspondence, and the *Book of the Congregation*, all kept in the archives of the Campo Santo Teutonico.

De Waal, in 1880-1885, aimed not only to open the museum, first located at the entrance to the cemetery in the old building known as the *Hospiz*, but also an archaeological library, as well as the reproduction of a catacomb. De Waal's wish, as he himself wrote in 1880, was to create an archaeological cabinet in which artefacts of various kinds would be housed: sculptures, oil lamps and coins, drawings, photographs and plaster casts<sup>19</sup>. Financial difficulties and complaints from the other residents at the college, prompted him to set up a first, minimal museum in the ancient changing room of the confraternity. A quadrangular niche was then adapted to accommodate a sarcophagus previously placed in the cemetery, and the Swiss painter Joseph Bolzern frescoed the rooms in the style of the catacombs. As early as 1884, however, the space seemed to have been abandoned and was used for a different purpose<sup>20</sup>.

Shortly after, de Waal sought a relocation of the museum to the direct premises of the oratory, housed within the women's convent, even if this too was intended as a temporary measure. The structure of the new museum included an entrance vestibule and, in addition, a double chamber in imitation of a catacomb. It was at this time that de Waal made his first contacts with the Villeroy & Boch, to whom he decided to entrust the execution of the mosaics for the new «permanent exhibition»<sup>21</sup>.

No photographic documentation seems to have been made of the entrance vestibule, while the core of the museum, the so-called «cubiculum duplex», was photographed probably before the partial demolition of the women's convent (FIGURES 1-2). The exhibition opened in mid-1885 and de Waal was proud to present the new museum to Giovanni Battista de Rossi, one of the most important Christian archaeologists at the time, on the 3<sup>rd</sup> of July 1885<sup>22</sup>.

The rooms were painted to resemble a catacomb<sup>23</sup> and had mosaic floors by the firm Villeroy & Boch of Mettlach. Two coloured drawings of the design by the company can provide an idea about the division of the rooms and the chosen floor, as we will see. These mosaics served to delineate the museum's spaces and expressed a clear desire to decorate the floor with «antiquated» motifs. The mosaic floor is a central part of the setting of the exhibits. In fact, Anton de Waal aimed to recreate an «ancient» backdrop to the exhibits of the early Christian collection of the Campo Santo, and this can be clearly seen in the room of the «cubiculum duplex»<sup>24</sup>. The floor covering, although not consistent with the early Christian style, helps to create a generic ancient setting, not philological but of absolute visual

19. Heid, Stefan: *Wohnen...*, pp. 97-98.

20. Heid, Stefan: *Wohnen...*, p. 99.

21. Heid, Stefan: *Wohnen...*, pp. 99-109.

22. Heid, Stefan: *Wohnen...*, p. 106.

23. Cecalupo, Chiara: «Catacumbas en museos: archivos documentales y fotográficos para la historia de la museografía», *Anales de Historia del Arte*, 32 (2022), pp. 235-253 [en línea] <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/83070> [Consultado: 09/06/2025]

24. Heid, Stefan: *Wohnen...*, p. 103.



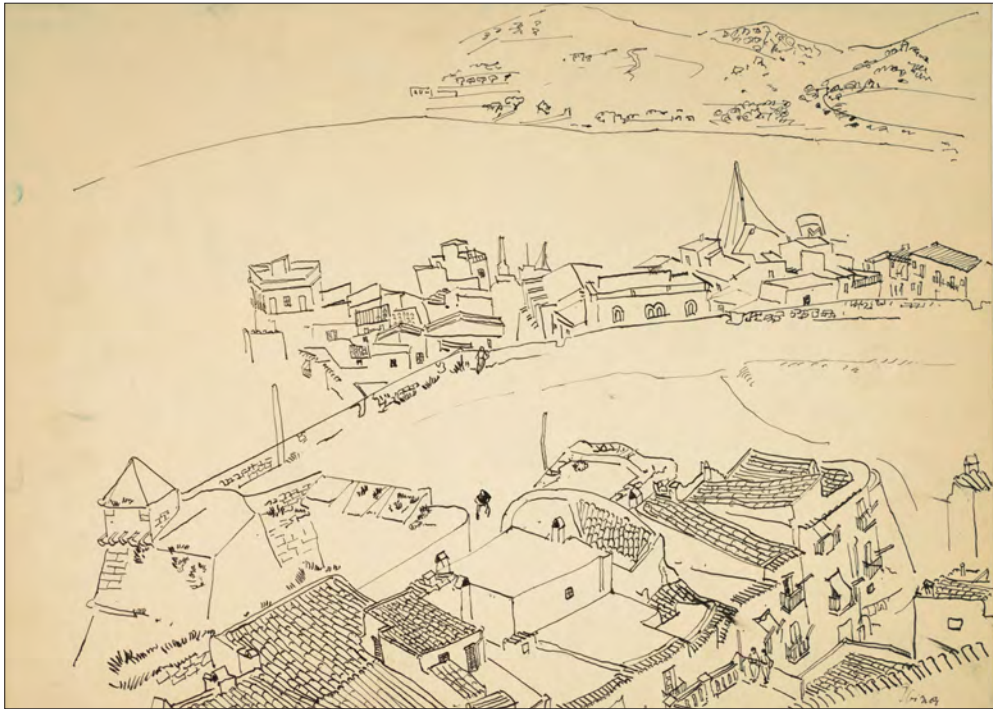


FIGURE 1. FIRST ROOM OF THE MUSEUM OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, C. 1885. ARCHIVE OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO. Property of Römisches Institut der Görres Gesellschaft



FIGURE 2. FIRST ROOM OF THE MUSEUM OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, C. 1885. ARCHIVE OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO. Property of Römisches Institut der Görres Gesellschaft

impact and in line with the style and taste of eclectic re-proposition of ancient models, typical of the late-nineteenth century.

Unfortunately, this phase of the museum no longer exists today, replaced by new layouts as early as 1890<sup>25</sup> and it can only be reconstructed through archival materials.

## ARCHIVAL DOCUMENTS

An examination of the relationship between Anton de Waal and the Villeroy & Boch company and, consequently, an analysis of the company's activities, reveal a significant role for the documentation preserved in the archives of the Campo Santo Teutonico<sup>26</sup>. The documentation presented here consists of letters, invoices, project proposals and a few photographs.

In order to understand the genesis of this mosaic floors, it is possible to browse through very detailed proposals, price lists and invoices from Villeroy & Boch: These documents include various items such as material colour, weight, type, number of pieces, and packaging, followed by the price for the individual tiles of floor and wall coverings.

The work undertaken in 1885 for the museum is documented in various sources. First, the *Chronicle of the House* written by Anton de Waal as a sort of diary, bears valuable information regarding the museum pavement. On the 27<sup>th</sup> of February he reported having written to Eugene Boch «to obtain the mosaics for the new museum»; on the 27<sup>th</sup> of May a new pavement was installed in the oratory, the paintings on the walls of the museum were almost ready, and the mosaics for the pavement were about to arrive. Finally, on the 3<sup>rd</sup> of July 1885, de Waal wrote that the mosaics had been installed in the museum at a final cost of 150 marks and 200 francs for the transportation. Regarding this final phase of the museum's construction, there is also a deed entitled *Lavori da Scalpellino: Conto dei suddetti lavori eseguiti con ordine di S. Ecc.za Rev.ma Monsig. Antonio De Wall direzione de sott.o Architetto a spese e fatture del Capo d'Arte Filippo Luppi*<sup>27</sup>. The document is divided in two sections: one concerns the entrance hall of the new museum and the second the staircase above the residence of the rector. A series of works carried out by the stonemason and his workers are listed, with an indication of the days of work.

Along with these documents, there are also other written sources from the Mettlach factory itself. The earliest receipt related to the actual floor chosen for the museum is dated of May 1885: An invoice from Villeroy & Boch was issued to

25. Heid, Stefan: *Wohnen...*, pp. 110-118.

26. The documents described here represent only part of what appears to be a working relationship and, at the same time, a friendship between Eugen Boch and Monsignor De Waal. Broader evidence is presumably to be found in the archives of the company founded in the mid-1850s. Luitwin von Boch reorganized the central archive, which was followed by the creation of a larger archive associated with the Merzig factory. In 1993, the two archives were merged: users can consult the manuscript materials along with images of the objects produced. (<https://www.villeroyboch-group.com/de/unternehmen/unsere-geschichten/tradition.html> [Consultado: 09/06/2025]).

27. All quotes come from Archive of the Campo Santo Teutonico, Chronik Anton de Waal, 1885, 27<sup>th</sup> of February, 27<sup>th</sup> of May, 3<sup>rd</sup> of July.

de Waal for 144.7 marks for the floor of the museum and the vestibule, here clearly referred to as «romanising»<sup>28</sup>. The first drawing of the floor dates to 13<sup>th</sup> April 1885 and shows two mosaics designed for the vestibule and the first room of the museum (FIGURE 3)<sup>29</sup>. They are clearly inspired by ancient geometric mosaics with black and white tesserae, but are brightened with coloured tesserae and very eclectic patterns. The mosaic designed for the vestibule is decorated with rows of squares with crosses and sandglass in the centre, in contrasting colours. It is then framed by a line and a meander in blue tesserae on a black background. The floor decoration in the first room of the museum was instead more intricate. The frame alternated rows of black, white and green tiles, and a thicker strip with black tiles on an ochre background, decorated with rows of circles with palmettes<sup>30</sup>. In the centre of the mosaic there was a decoration of concentric circles in black and white tesserae, with polychrome flowers inside, in a style typical of Roman mosaics<sup>31</sup>.

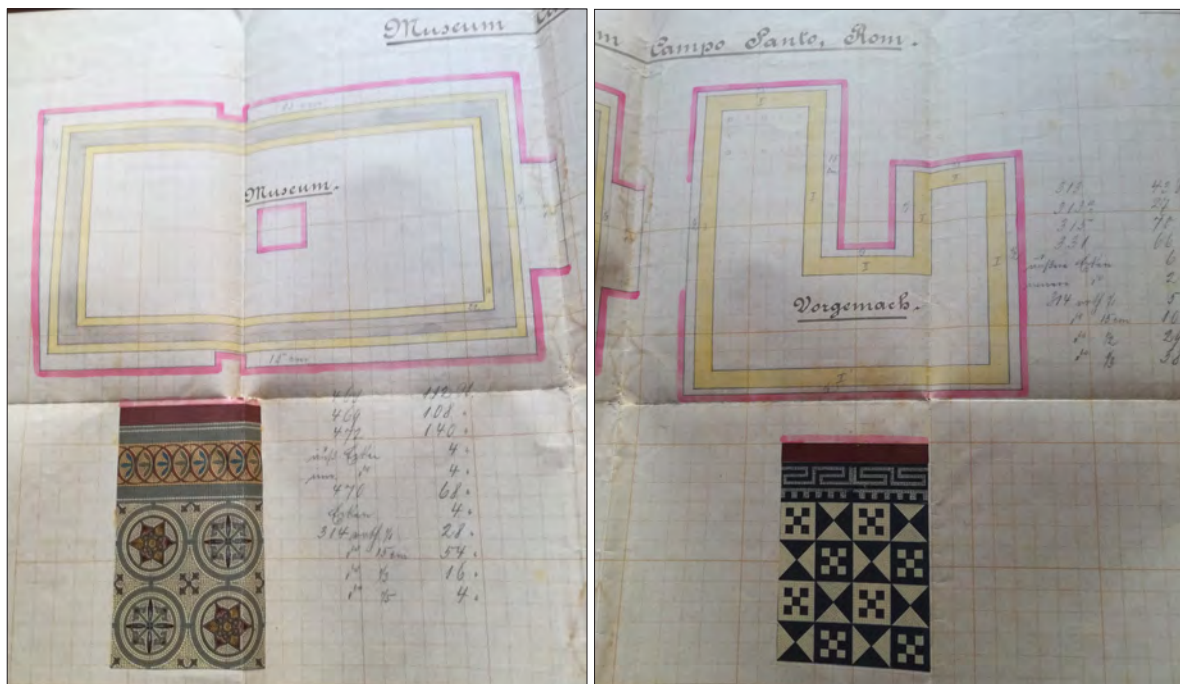


FIGURE 3. PROJECT OF MOSAIC FLOORS BY VILLEROY AND BOCH FOR THE MUSEUM OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, 1885. ARCHIVE OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, 06 101. Property of Römisches Institut der Görres Gesellschaft

The second drawing is dated 30<sup>th</sup> May 1885<sup>32</sup> and presents a significantly more dynamic mosaic design, an excellent example of eclectic reuse of ancient decorations

28. Archive of the Campo Santo Teutonico, 06 101, unnumbered loose sheet.

29. Archive of the Campo Santo Teutonico, 06 101, unnumbered loose sheet.

30. Balmelle, Catherine et alii (eds.): *Décor géométrique de la mosaïque romaine. I. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*. Paris, Picard, 1985, 13h, 17g, 33f, 44d.

31. Balmelle, Catherine et alii (eds.): *Décor géométrique de la mosaïque romaine. II. Répertoire graphique et descriptif des compositions centrées*. Paris, Picard, 2002, 267b and p. 39.

32. Archive of the Campo Santo Teutonico, Piante, unnumbered loose sheet.





FIGURE 4. PROJECT OF MOSAIC FLOORS BY VILLEROY AND BOCH FOR THE MUSEUM OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, 1885. ARCHIVE OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, 06 101. Property of Römisches Institut der Görres Gesellschaft

(FIGURE 4). In the centre of the mosaic appears a hexagonal pseudo-emblem composed of three rows of black, blue, yellow and white tiles, with a polychrome oval featuring a flower and the inscription «SALVE». The inscription is composed of black tesserae in ancient script and is set in a tabula. This pseudo-emblem is surrounded by a polychrome band, while the remainder of the mosaic is decorated with lines of black tesserae and blue bands on a white background, dividing the floor into trapezoidal or triangular sectors. At the top and bottom of the mosaic one can recognise a *pelta* decoration in green and pink<sup>33</sup>, while the other sectors are occupied by generic phytomorphic decorations.

The presence of the mosaic epigraph, which contains a greeting, may suggest the possibility that this section of the floor was intended for the entrance near the door. However, due to the lack of any kind of photographic record, the structure of the final execution remains unknown. The Chronicle and the two mentioned letters prove

that the laying of the floors took place between the end of May and the very first days of July 1885, when the entire arrangement was completed<sup>34</sup>.

We cannot gather other information about the floors of this phase of the museum from the existing photographs<sup>35</sup>: in a picture of one of the rooms (FIGURE 2) we can glimpse the small corridor to the oratory, where the floors are made in geometric tiles. In the photographs of the rooms of the first floor a mosaic-like floor can be seen, consisting of two frames of different sizes, composed of rows of octagons and rhombuses (FIGURE 5).

There is another invoice issued by Villeroy & Boch to de Waal, with a floor plan attached. It is a document of 19<sup>th</sup> May 1886 with some accounts on the price of mosaic plates. Attached to it there is a drawing of a grey mosaic with a geometric «carpet» pattern, in which black frames surround rows of white hexagons (FIGURE 6). It is yet unknown which area of the Campo Santo it refers to, or whether it was actually completed.

In addition to this crucial set of documents, which provide an overview of the final floor decoration for the museum, other official documents concerning the work of Villeroy & Boch for the Campo Santo Teutonico in Rome have been found. The most detailed proposal relates to the decoration of two chapels of the

33. Balmelle, Catherine *et alii* (eds.): *Décor géométrique de la mosaïque romaine. I...* 32f, 58c.

34. Heid, Stefan: *Wohnen...*, p. 104, n. 604.

35. Archive of the Campo Santo Teutonico, 06 101, unnumbered loose sheet.



FIGURE 5. UPPER ROOM OF THE MUSEUM OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, 1885. ARCHIVE OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, 06 101. Property of Römisches Institut der Görres Gesellschaft



FIGURE 6. PROJECT OF MOSAIC FLOORS BY VILLEROY AND BOCH FOR THE MUSEUM OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, 1886. ARCHIVE OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, 06 101. Property of Römisches Institut der Görres Gesellschaft



FIGURE 7. PROJECT OF MOSAIC FLOORS BY VILLEROY AND BOCH FOR THE MUSEUM OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, 1892. ARCHIVE OF THE CAMPO SANTO TEUTONICO, 06 101. Property of Römisches Institut der Görres Gesellschaft

Campo Santo, one dedicated to the Mother of God and the other to the Sacraments. The document is dated 2<sup>nd</sup> June 1892<sup>36</sup>, and attached to it there is a price list and two sample drawings. The price list presents the costs for the wall and floor mosaic plates for the two chapels, with an estimated total cost of 1149.6 marks. The two designs show two mosaics samples (FIGURE 7). Drawing A shows two bands of crosses and leaves framing a field of floral and plant motifs. Drawing B, on the other hand, shows two frames of ivy leaves and a field with red and gold geometric decoration, with a square module, with stylised leaves and flowers inside.

The material for these mosaics was selected and sent to Rome in the following weeks, as evidenced by a receipt to de Waal of the 27<sup>th</sup> of July 1892, for the purchase of coloured slabs for the chapels of the Mother of God and of the Sacrament, for a total amount of 510.6 marks.

These kinds of drawings are extremely rare, yet they stand as important samples of the rich and captivating production repertoire for which the Villeroy & Boch group is still today known worldwide<sup>37</sup>. The coloured plans, although very schematic, are accompanied by decorative proposals illustrating the company's expertise in the

36. Archive of the Campo Santo Teutonico, 06 101, unnumbered loose sheet.

37. For an overview of the family's history and the products it markets, see <https://www.villeroy-boch.de>. Please refer to the German language webpage for more complete information.



production of mosaic coverings. Geometric, mixtilinear patterns alternate with abstract, floral, coloured and black-and-white motifs inspired by Roman tradition.

Beyond the «official» documentation, the private correspondence between De Waal and the founder of the company is of particular interest during the years 1876, 1885, 1892 and 1894<sup>38</sup>.

The oldest of these letters, dated March 1876, is a response of Eugen Boch to an earlier message from de Waal, informing him of the shipment of some mosaic plates. The correspondence indicates a clear commitment of Villeroy & Boch to provide the floors of the Museum of the Campo Santo Teutonico: there are suggestions on decorative motifs and workmanship, as well as the offer of a discount on orders, or free delivery of materials to Rome in the letters of the 29<sup>th</sup> and 30<sup>th</sup> of March, and on the 30<sup>th</sup> of May 1885<sup>39</sup>. The correspondence seems to come to a sudden halt at this point: Boch, indeed, apologises for the lack of response; the company seems have delayed in delivering his mail. In spite of this, business operations continue: the Roman-inspired models are being processed and the full balance of the supply is requested (invoice follows).

The letters dated 1892 appear more complex to understand due to the illegible handwriting. The dates are 10<sup>th</sup> May, 2<sup>nd</sup> June and 2<sup>nd</sup> September 1892, and are all addressed to de Waal in person. From the initial letter, sent on the 10<sup>th</sup> of May 1892, one can sense the cordiality between the two men. Boch shared the joy of the days he had just spent with his family celebrating his fiftieth wedding anniversary. The whole family, he said, is in excellent health, and the discussion about the commissioned mosaics has not waned despite family commitments.

In the first of the two letters of the 2<sup>nd</sup> of June 1892, regarding the decoration of the Chapels of the Mother of God and the Sacraments, Boch proposed to accommodate simple coloured mosaic panels, and presented other possible alternatives, such as monochrome slabs to be repainted to one's taste. He suggested the shipment of a few specimens, presumably as samples, pending a final decision. Upon completing the purchase, the company would commit to delivering the goods within five weeks. On the same date, a telegram was then sent to de Waal containing a receipt for a 500 marks payment to the company<sup>40</sup>.

On the 17<sup>th</sup> of November 1894, de Waal wrote to Boch that «For our new library in the Campo Santo I wanted a floor made of Mettlach slabs imitating ancient mosaics»<sup>41</sup>. De Waal then asked not for mosaics, but for slabs that imitate ancient Roman mosaics.

38. Archive of the Campo Santo Teutonico, 06 101, unnumbered loose sheet.

39. In particular, on the 29<sup>th</sup> of March, the factory - through possibly a sales advisor named C. Mü<n>gler whose signature is not clearly legible - writes to De Waal that they are all very happy to provide materials for the museum of the Campo Santo (in German: «freue ich mich Ihnen die Vorschläge für das Museum auf dem Campo Santo in Rom ergebenst zu unterbreiten»).

40. The telegram also bears the signature of the above-mentioned C. Mü<n>gler: that he may have been one of Villeroy's sales consultants can be deduced from the header of the documents, which name the man with the honorific title of «Herr Commezienrath».

41. In German: «Für unsere neue Bibliothek im Campo Santo wünschte ich einen Flurbelag Mettlacher Platten in Imitation der alten Mosaiken». Archive of the Campo Santo Teutonico, 06 101.

He mentioned two sections of the library<sup>42</sup>, one shorter and one longer. The latter would be divided into three naves, as in a basilica. The mosaics would have been placed in the centre of the nave and in the side aisles, where the edges of the mosaic slabs would have been secured with cement. He also inquired about the taxes for the material when crossing the Italian border. In this letter, de Waal also recalled how several years earlier Boch and his wife had contributed to the decoration of the choir, and that a marble inscription commemorated the event<sup>43</sup>. He finally hoped that the price of the mosaic could be reduced, as the finances of the Teutonic College appeared very limited due to the purchase of new books for the library.

## CRITICAL ANALYSIS<sup>44</sup>

De Waal's choice of a company like Villeroy & Boch responded to some broader cultural logic linked to the German historical background, the company's history, and its vocation.

It is no coincidental to speak of vocation. The second half of the nineteenth century was the period of *Rerum Novarum*, the workers' encyclical of Pope Leo XIII, which had a significant influence in Germany, so much so that in 1880, some German companies committed to Catholic social renewal united in the Association of Catholic Industrialists<sup>45</sup>. Among them, Villeroy & Boch. Indeed, since the end of the eighteenth century, the Boch brothers had been engaged in setting up a factory with welfare and social policies. One of their aims was to promote the development of the company by providing assistance to workers and their families in accordance to Christian principles whilst also fostering their overall human development of the workforce. From a practical point of view, Jean Francoise Boch -founder of the Mettlach factory, which produced mosaic for a long time- created the Brotherhood of St Anthony in 1819, for the material and moral well-being of both his workers and the broader population of the province. The Christian vocation of the Villeroy and Boch families was also expressed in the foundation of charitable institutions and with donations to the local ecclesiastical institutions. So much so, in fact, that Eugene Villeroy was elected Roman Count by the Pope in 1910, in gratitude for the family's virtuous service to the community<sup>46</sup>.

A certain family unity transpired not only in the company's development in the social field, but also in its active participation in the cultural and artistic revival of ancient styles. Generally, the interest in the architectural revival of ancient art dominated Eugene Boch's entire life, even in his work as an industrialist in applied

42. It is likely that the parts in question refer to the subdivision of the library's rooms into two spaces that differ in size.

43. EUGENIA. BOCH. METLACENSIS/ TREVIR. DIOC. CHORVM. VERSICOLORI/ PAVIMENTO. ORNAVIT. ANNO. MDCCCLXXVI.

44. This section is authored by Chiara Cecalupo.

45. Gorges, Karl-Heinz: *Der christlich geführte Industriebetrieb im 19. Jahrhundert und das Modell Villeroy und Boch*. Stuttgart, Steinerl, 1989.

46. Gorges, Karl-Heinz: *op. cit.*

arts. Eugene von Boch, son of Jean Francois, was the company's managing director and then owner from 1836 to 1878, remaining as a central figure in the company until his death in 1908<sup>47</sup>, and maintaining important relations with Rome, just as the work for the Campo Santo Teutonico.

His willingness to experiment with historicist artistic tendencies in the company placed him fully within the cultural current that dominated nineteenth century Germany, as we shall see shortly. Eugene Boch was an enthusiast of ceramic artefacts from antiquity and an aficionado of antiquity: this had an influence in the design and production of the company's first phase, and the establishment of a company museum. Already at the beginning of the nineteenth century, Jean Francois Boch, Eugene's father, had started the establishment of a tradition of displaying ceramic specimens within the company premises to inspire designers, thus initiating Eugene's museum practice. Eugene then created a sizeable collection of technical and archaeological works, also thanks to exchanges and donations<sup>48</sup>. Boch laid the foundations of his museum in 1844 to show employees, designers, and workers ceramic products from various eras and countries. The objective of this initiative was to stimulate and educate, as was the case with other technical and industrial museums that were widespread throughout Europe in the nineteenth century. It was indeed a practice with many implications. It was the case of the Museum of Manufactures, later Victoria and Albert Museum, founded in London in 1852, whose main goal was to be a 'schoolroom for everyone' with the aim of educating manufacturers and customers to raise the standards of British industry in the first period of the Universal Exhibitions. There was also the case of the Museo Artistico Industriale, opened in Rome in 1874 as a permanent exhibition to support the lessons of the adjoining Art and Industrial School. These were experiences not far from the concept of the *gyptoteca* of the academies throughout the eighteenth century, which then proliferated at universities until the early twentieth century. In Eugene Boch's small museum it is possible to see the roots of the now famous and widespread company museums. One of the first of these museums was precisely a chinaware, porcelain and glass museum, the Ginori Museum, which was opened in 1884 in the company's headquarters near Florence.

In this context, Eugen Boch's work connected with the international museum scene, also due to company participation in international exhibitions and fairs to promote his products. Starting with the 1851 London World's Fair<sup>49</sup>, Villeroy & Boch's presence at universal exhibitions became consistent, and mosaics were often presented<sup>50</sup>. Eugene pushed the company to invest in design and unique pieces along the lines of the Arts and Crafts concept, promoting a focus on aesthetics in all production: not only through the museum, but also by opening drawing schools

---

47. Gorges, Karl-Heinz: *op. cit.*

48. Martin, Thomas: «Inspiration und Industrie: Antikenrezeption bei Villeroy & Boch im 19. Jahrhundert», in Martin, Thomas et alii (eds.): *Inspiration Antike: Eugen von Boch und die Archäologie im 19. Jahrhundert*. Darmstadt, Philipp von Zabern Verlag, 2016, p. 170.

49. Martin, Thomas: *op. cit.*, p. 170.

50. Martin, Thomas: *op. cit.*, p. 176.

for apprentices. In this regard, Boch's work aligns with the European landscape of the educational union of art and work.

It can certainly be said that Eugene Boch, even in his educational endeavours, was a social pioneer and a true promoter of the spread of antique styles in Germany and Europe. Antique ceramic forms soon appeared in the Villeroy & Boch catalogue, and their decorations recalled antique models: as typical of historicism, there were no exact imitations, but reinterpretations inspired by antique formal language.

In the field of mosaic production, the company also worked to imitate ancient Roman tiles and their themes. The floor mosaic slabs produced at Mettlach embodied the idea of cost-effectiveness, aesthetic and production versatility: they consisted of tesserae that allowed each slab to be composed according to different patterns, which could be assembled in an ever-changing manner<sup>51</sup>. In fact, Villeroy & Boch developed the technique of the clay pin mosaic, in which the ceramic tiles were small and cubic, imitating stone. The true innovation of the Mettlach company's production was the use of these tesserae cast on tile: the so-called Mettlach tile, in its variants with a smooth surface or slightly grooved to imitate the gaps between the tesserae of the original ancient mosaics, became an identifying product: «small cubes are put together according to the pattern, Portland cement is poured and tiles of up to 40 cm per side are created»<sup>52</sup>. These are the tiles asked by de Waal in 1894.

From an artistic point of view, the connection to Roman architectural decorations is undeniably strong. Eugene's main inspiration for creating a catalogue of antique mosaic production is most likely to be found in Wilhelm Zahn's colour plates reproducing the paintings of Pompeii, Herculaneum, and Stabiae, which allowed for a wide dissemination of Vesuvian mosaic motifs in Germany between 1828 and 1852. These volumes were well known to Eugen von Boch: a careful analysis of these plates reveals close comparisons to the motifs proposed in the Villeroy & Boch catalogue and presented to Monsignor de Waal (FIGURE 8)<sup>53</sup>.

In addition, the repertoire included clear iconographic references to the mosaic discoveries from the Moselle region, unearthed in the mid-nineteenth century. Prominent among these are the mosaics depicting gladiatorial games from the Roman villa in Nenning and those found in Otrant. These excavations were well known to Eugene Boch, as it was his company that supplied materials for their restoration in 1870. In particular, they produced mosaics with bands and frames featuring classical motifs, such as concave diamonds on a white circle, which we also encounter among the floors of the Campo Santo Teutonico (FIGURE 9)<sup>54</sup>. These antiqued-style tiles, which were indeed very durable, were used both as flooring and for external façades: a striking example is the Pompeian-style frieze created by Villeroy

51. Villeroy & Boch: *Ausgeführte Arbeiten, mit Erzeugnissen der Werke*. Dresden, Villeroy & Boch, 1929, p. VI.

52. Martin, Thomas: *op. cit.*, p. 176.

53. Zahn, Wilhelm Johann Karl: *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae*. Berlin, Reimer, 1828-1852. 1828, volume I, mosaics: 12, 22, 116, 125 / motives: 24, 35, 50, 61, 65, 71, 88, 97, 101, 114, 123. 1842, volume II, mosaics: 67, 94, 112, 115, 118, 120 / motives: 12, 35, 46, 58, 90, 102. 1852, volume III, mosaics: 8, 20, 32, 46 / motives: 9, 11

54. Martin, Thomas: *op. cit.*, p. 177.



FIGURE 8. DRAWINGS OF THE MOSAICS FROM THE VESUVIAN CITIES. ZAHN, OP. CIT. VOL 1, PL. 12

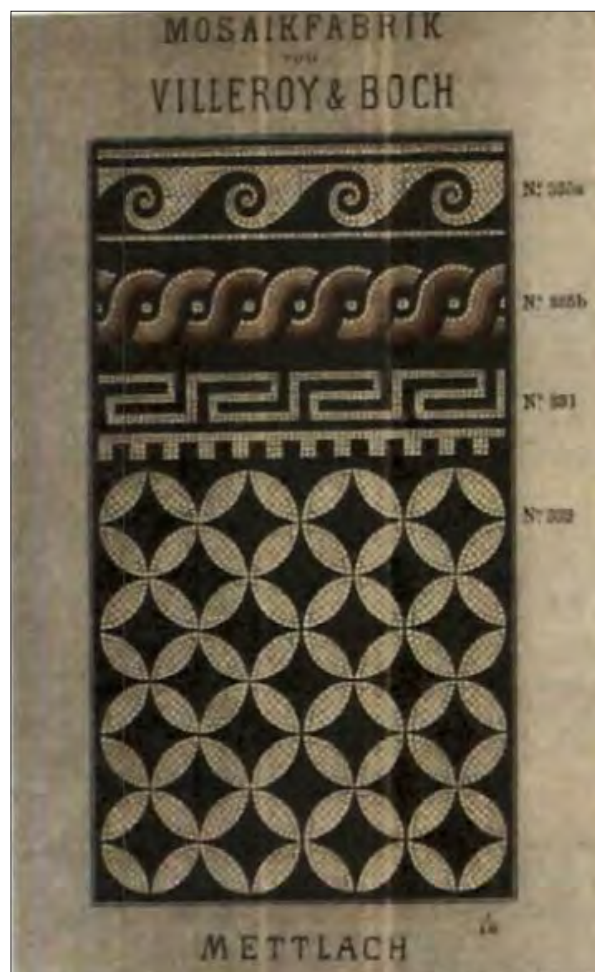


FIGURE 9. ADVERTISEMENT OF MOSAICS IN ROMAN STYLE BY VILLEROY & BOCH. MARTIN, OP. CIT., P. 176



& Boch for the rectory of the cathedral in Mettlach<sup>55</sup>. Additionally, administrative documents such as those presented in the previous paragraphs show that the company also routinely sold entire floors with antique motifs, just as in the case of the Campo Santo<sup>56</sup>.

The reception of antiquity was therefore manifold and stylistically varied in all Villeroy & Boch's production sectors, in response to the culture of the time. There was a fair amount of attention to the Middle Ages in tableware ceramics, Byzantine art for mosaics and mosaic restorations<sup>57</sup>, and in general numerous terracotta decorations with Christian themes (the Stations of the Cross, angels, and saints)<sup>58</sup>. Throughout its history, and in particular from the beginning of the twentieth century, Villeroy & Boch tiles and mosaics were installed in many German churches<sup>59</sup>. In the case of the *Tonstiftmosaik* in the Chapel of St Anne in the Church of St Martin in Emmerich (FIGURE 10), the decorations on the slabs produced by the company are very similar to those purchased by de Waal, with geometric frames and scale motifs filled with flowers<sup>60</sup>. In the late nineteenth century Villeroy & Boch supplied slabs made of clay tiles for the buildings of the town of Mettlach itself, where the production of its mosaic slabs was based. In these cases, they also succeeded in combining their floor mosaics with examples in glass tesserae in the vaults: these tesserae were, however, imported, perhaps purchased first from the famous Salviati family in Venice, and then from specialised factories in Mainz<sup>61</sup>.

All Villeroy & Boch's work, including the execution of the floors of the Campo Santo Teutonico, was part of an artistic strand and cultural process of appropriation of antiquity that involved all German-speaking countries during the nineteenth century. This strand, known as Historicism, is not a stylistically pure revival, nor a copy, but the union in all the arts of ancient elements mixed eclectically and often according to exaggerated stylistic forms<sup>62</sup>. The decorative arts of the nineteenth century were strongly characterised by widespread and versatile reception of antiquity, making it a significant social phenomenon that was not solely driven by imperial patronage: with the economic stabilisation of the middle class, there was a growing demand for higher quality artistic and decorative products, reflecting a need for self-representation in one's own home.

The phenomena associated with Villeroy & Boch's production in antique style, and hence its participation in the design of the museum and church of the Campo Santo Teutonico in the Vatican, are, thus, historical, architectural and museological.

To trace the historical horizon in which the roots of the Campo Santo experience lie, we can begin with the quest for identity that pervaded the kingdom of Prussia

55. Martin, Thomas: *op. cit.*, p. 176.

56. For example, in 1897 a complete copy of the Nenning mosaic was sent to South America: Martin, Thomas: *op. cit.*, p. 177.

57. As in the Aachen restoration site: Müller, Dorothea: *op. cit.*

58. Martin, Thomas: *op. cit.*, p. 175.

59. Villeroy & Boch, *op. cit.*, pl. 118-125.

60. Villeroy & Boch, *op. cit.*, pl. 124.

61. Schreiber, Rupert: «Mosaiksteine in Mettlach», *Die Denkmalpflege*, 73, 1-2 (2015), p. 145.

62. Martin, Thomas: *op. cit.*, p. 169.



FIGURA 10. VILLEROY & BOCH, TONSTIFTMOSAİK IN THE CHAPEL OF ST. ANNE, LATE NINETEENTH CENTURY, CHURCH OF ST. MARTIN IN EMMERICH. VILLEROY AND BOCH, *OP. CIT.*, PL. 124

at the beginning of the nineteenth century. This prompted scholars to focus on the origins of national history, in particular the medieval period and its most majestic artistic manifestations: the Byzantine mosaic and «local» Gothic architecture. At the same time, Germany found itself receptive to the news of the rediscovery of early Christian monuments in Rome and Ravenna, which led to a considerable revival of architectural mosaics throughout the nation<sup>63</sup>.

Moreover, the context of the propaganda of the time, in which German rulers aspired to distinguish themselves as builders, is also of relevance to understand these demands. In Prussia the monarchy after the Restoration of 1815 endeavoured to return architecturally to the historical models of the sixteenth century. It was there that recourse to the oldest traditions of church architecture played a decisive role in overcoming the forms of eighteenth-century building, looking not to industrialisation but to the traditional image of an absolutist ruler<sup>64</sup>. The first significant moment at this juncture was the reign of Ludwig I von Bayern (1825-1848), a great connoisseur of Italian art, who throughout his reign promoted Catholic churches on the Roman model in many places, a kind of Teutonic «copy» on the models of Italian early Christian basilicas<sup>65</sup>.

The era of Ludwig I von Bayern was highly representative of a movement of restoration and church building promoted by the ruler in the first half of the nineteenth

63. Müller, Dorothea: *op. cit.*

64. Reiß, Anke: *op. cit.*, p. 134.

65. Müller, Dorothea: *op. cit.*

century. Ludwig did not exclusively choose one architectural style but was rather inspired by historicism to freely select and combine styles from the past, seeking an «antiquated» harmony of the architectural whole<sup>66</sup>.

The dissemination of early Christian art experienced a revival during the reign of Ludwig I, as evident in the history of the construction of the church of St Boniface in Munich, one of the first examples of the revival of early Christian art in Germany<sup>67</sup>. In 1816-1827 the architect Leo von Klenze worked with the king on the church, envisioning a classical appearance for the exterior, while the interior should be as compatible as possible with the Catholic liturgy, as expressly requested by the king himself. For the church, relief friezes were ordered in 1817 from the sculptor Bertel Thorvaldsen, whom the king had met during his travels to Rome. In Klenze's vision, the basilica freely followed ancient forms re-elaborated in a modern context and was not strictly based on a direct model to be copied, although it did adhere to the classical basilica form, which represented for him the ideal type of Christian sacred building<sup>68</sup>. However, Ludwig I changed his mind during his second trip to Rome in the winter of 1817-1818. Indeed, he seized the opportunity to travel to Italy many times between 1817 and 1824, and it was his stays in Rome that sparked his interest in early Christian art and architecture<sup>69</sup>. After these trips, he commissioned the architects Gutensohn and Knapp to document the early Christian basilicas for dissemination of Italian models in Germany. However, the idea that the interior of his church in Munich should be designed in imitation of St Paul outside the Walls (at the time the last early Christian five-aisled basilica to survive in its original state) was reinforced when the church burned down in July 1823, leaving a long-lasting impression on Ludwig. He was dismayed by the disaster and in reaction designed a five-nave church as a direct copy of St Paul outside the Walls, assigning the work to architect Georg Ziebland. He was sent to Italy for several years to study the basilicas, draw them, and then present the plans<sup>70</sup>.

Apart from personal cultural interests, Ludwig I's building initiatives were also influenced by religious and political sentiments. For him, religion was an indispensable component of the internal order of the empire, and contributed significantly to the peace, education, and well-being of the people<sup>71</sup>. In his view, it was essential for the king to strengthen the Catholic Church and the link between it and the sovereign. His attitude towards the Church was also reflected in the construction of new churches, or the reconstruction of suppressed monasteries. In these institutions, science, teaching, and the interaction between art, religion and study were promoted. Ludwig I thus became the most important patron of the Catholic Church in Bavaria, firmly believing that sacred architecture could also serve the purpose of educating the people, remembering and exalting the glorious past of

66. Reiß, Anke: *op. cit.*, p. 100.

67. *Idem*, p. 101.

68. *Idem*, p. 102.

69. *Idem*, p. 112.

70. Reiß, Anke: *op. cit.*, p. 113.

71. *Idem*, p. 112.

the Catholic Church. This art-historical romantic tendency was also reflected in the interior decoration of religious buildings. For Ludwig I, style and furnishings were always associated with an educational mission for the people. Here we see one of those seeds that will blossom in a very similar way in the case of the museum and the Campo Santo Teutonico.

From the middle of the century onwards, this artistic trend received yet another boost thanks to the spread of the Venetian glass mosaic company of Antonio Salviati in Europe. This company was keenly interested in German artistic movements, so much so that it opened its own office in Berlin. Salviati contributed to the restoration of Aachen Cathedral in 1865, the International Exhibition in Vienna in 1873, and undertook a whole series of restorations of churches in smaller towns in Germany from 1875 onwards<sup>72</sup>.

The driving force behind this initiative was Friedrich Wilhelm IV von Preussen (1840-1861), who marked his political aim of reuniting the entire empire under Christianity with a revival of the Italian Byzantine style throughout Prussia. This led to a strong push for historicism and to a general interest of the German cultural elite in early Christian art. During his reign, he proposed a series of building projects characterised by a marked historicist stylistic pluralism, with strong influences from early Christian architecture<sup>73</sup>.

The origins his personal interest dated back to 1822, when he saw the first plates of Bunsen's work on the «Basilicas of Christian Rome» (disseminated in Germany from Ludwig I's Bavaria) and began to be interested in building churches in early Christian style<sup>74</sup>. On his trip to Italy in 1828, Friedrich Wilhelm himself produced thousands of small architectural sketches, and throughout his life as a ruler and book collector, he always kept himself very well informed about the state of research in Christian archaeology. He was always on friendly terms with Carl von Bunsen (1791-1860), closely following his research on early Christian style in architecture and liturgy<sup>75</sup>. Bunsen's lectures on the construction of ancient churches had a lasting influence on the prince, as from this point onwards his church projects would only be in the early Christian style.

He wanted to give the Protestant faith an early Christian guise and hoped to generate Christian enthusiasm for the faith of the first centuries and its monumental expressions<sup>76</sup>. He strove to preserve Prussian traditions by expressing them in revised forms, and through the free implementation and imitation of ancient styles. He was an enthusiast of early Christian art, as well as of medieval castles and Gothic forms as an expression of national tradition. In all his building projects, the boundaries between early Christian and medieval architecture were fluid, and the diversity of his aesthetic aspirations was also reflected in the design and furnishing

---

72. Müller, Dorothea: *op. cit.*

73. Reiß, Anke: *op. cit.*, p. 113.

74. *Idem*, pp. 132-133.

75. *Idem*, pp. 134-135.

76. Reiß, Anke: *op. cit.*, p. 133.

of his new churches, including the purchase of valuable ancient mosaics<sup>77</sup>. Whilst stylistic purity was not the top priority, the aesthetic and ideological impact was.

The adoption of early Christian forms by the Prussian monarch was therefore not only an aesthetic expression, but also a material representation of his goals for church and state. The reception of early Christian architecture resulted from the religious and political will of Frederick Wilhelm, who also saw himself as the head of the Church, ruling over a Christian state with an alliance between throne and altar<sup>78</sup>. Although Protestant, Frederick William IV was also deeply involved with the Catholic Church, and certainly the aim of his ecclesiastical policy was the unification of all believers in the manner of early Christianity, and within a Christian state. This therefore required a comprehensive recovery of Christian history and art.

The reception of early Christian architecture was certainly important for the growing interest in ancient mosaic art and its reproduction<sup>79</sup>. The first efforts for the development of mosaics in Germany under Ludwig I von Bayern saw striking examples, such as the mosaics imitating Roman ones installed in the *Pompejanum* in Aschaffenburg<sup>80</sup>. Regarding mosaics within ecclesiastical architecture, the revival of early Christian and Byzantine basilicas throughout the century contributed to the spread of mosaics in Germany<sup>81</sup>. They were installed in all late historicist churches, in numerous private representative buildings and even in private chapels in the noble and aristocratic residences. This trend made Villeroy & Boch remarkably successful. It should be noted that the ceramic material used to produce these mosaics was also at the centre of nineteenth-century industrial interest due to principles of building economy and public health: mosaic tiles and mosaic slab floors were not only cheaper and more versatile but were also used for hygienic and sanitary reasons<sup>82</sup>.

From an industrial perspective, the growing interest in mosaic art from foreign companies inspired local production and the establishment of a local mosaic school. In fact, two industrial mosaic factories were founded in Germany to compete with Salviati in Berlin: Puhl & Wagner in Berlin, which produced glass paste, enamelled glass, and later gold-backed mosaics; and the Villeroy & Boch mosaic factory in Mettlach, which specialised in mosaics for Catholic buildings, including the Campo Santo Teutonico in the Vatican, between 1883 and 1928.

Lastly, the influences that nineteenth-century German museology had on Villeroy & Boch's involvement in designing the Campo Santo Teutonico should not be underestimated. De Waal's will prompted Boch to actively contribute to the creation of a stylish display that was meant to evoke the catacomb setting. This project, from a conceptual standpoint, was reminiscent of the period rooms of various chronologies that were prevalent in museums within German-speaking countries. These period rooms were characterised by careful attention to furniture, wall, and

77. Like the Friedenskirche in Potsdam and the Heilandskirche in Sacrow: Reiß, Anke: *op. cit.*, p. 132.

78. *Idem.*, p. 112.

79. Müller, Dorothea: *op. cit.*

80. Rieche, Anita: *Von Rom nach Las Vegas. Rekonstruktionen antiker römischer Architektur. 1800 bis heute*. Berlin, Reimer, 2012.

81. Müller, Dorothea: *op. cit.*

82. Villeroy & Boch, *op. cit.*, p. V.



floor coverings, a practice developed for many years in the field of museology. This is certainly a phenomenon related to the decorative arts, representing historicism in the dynamics of exhibitions.

The notion of period rooms in the early nineteenth century was linked to the rise of the historical novel, which played a significant role in the dissemination of antiquity within popular imagination. Such exhibitions had a distinctive influence on the history of museum interiors, antiquarian taste and trade, and the decorative arts<sup>83</sup>.

During the nineteenth century, educational museums strongly leaned towards the contextualization of objects in exhibitions. In this context, such museums increasingly pursued synthetic reconstruction, on a small scale and room by room, of individual epochs. These were reconstructions aimed at evoking suggestions and emotional journeys, like the museum of the Campo Santo, or they served the purpose of reconstructing national histories, strongly affirming culture and identity<sup>84</sup>.

The size of these spaces was rational. The displays always had an industrial dimension and were easy to reproduce: it was common to seek the completeness of the settings through casts, reproductions, assemblages and fakes, employing specialised craftsmen and experts in specific art forms or periods<sup>85</sup>. What is certain is that the museological and conceptual issues of the period rooms reflected, on one hand, an awareness of presenting an illusion, and on the other, a continuing tendency towards claiming scientific reconstruction<sup>86</sup>.

We have evidence of this by examining the main Prussian museological expressions of the nineteenth century. The public museum model gradually established itself in Berlin during the nineteenth century in the famous Museum Island. Historical reconstructions in Europe were indeed widespread at that time, but almost relegated to museums of decorative arts<sup>87</sup>. In 1821 the Berlin Museum of Art and Industry was opened<sup>88</sup>, and in the second half of the century this museum experienced a new impetus under the direction of Julius Lessing. His intention was to create exemplary exhibitions that brought the historical perspective to the centre of the museum. To fulfil this project, he organised a series of period rooms (*Epochenraum*) to house objects of the same chronology but different origins<sup>89</sup>. Each room was designed in every detail according to a single historical period and to a single artistic genre. In this way, the collections were organised according to chronological principles and with cultural and educational intentions, not far from the ideas and achievements of the museum at the Campo Santo Teutonico.

83. Costa, Sandra; Poulot, Dominique; Volait, Mercedes: «Introduction», in Costa, Sandra; Poulot, Dominique; Volait, Mercedes (eds.): *The period rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*. Bologna, Bononia University Press, 2016, p. 8.

84. *Idem*, p. 10.

85. *Idem*, pp. 14-15.

86. Schubiger, Benno: «Wohnräume im Museum: was ist ein „Historisches Zimmer“ und wie präsentiert man es?», *Hochparterre*, 24 (2001), pp. 14-17.

87. Trautmann-Waller, Céline: «Period room, Epochenraum et Stilraum à Berlin: Julius Lessing et Wilhelm von Bode», in Costa, Sandra, Poulot, Dominique and Volait, Mercedes (eds.): *The period rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*. Bologna, Bononia University Press, 2016, p. 49.

88. Trautmann-Waller, Céline: *op. cit.*, p. 50.

89. Trautmann-Waller, Céline: *op. cit.*, p. 52.

The second museum that contributed to the spread of this museum trend in Prussia was the Kaiser-Friedrich-Museum directed by Wilhelm von Bode<sup>90</sup>. The museum was designed as early as 1870 with several sections (like the so-called Basilica or the Byzantine room), in which all objects, regardless of their type, were displayed together in the same settings. These *Stilräume* recalled the experiences of former private bourgeois collections, allowing visitors to immerse themselves in rooms structured according to different chronologies and styles. In these chronologically structured period interiors, visitors could obtain a complete art-historical perspective through the succession of rooms<sup>91</sup>. They were, however, always reconstructions that did not aim to enhance only a single object of value: it was a grouping of materials from the same period that contributed to recreating a unity of style, a global perception, and a form of recontextualization of the objects' primitive origin in the museum.

In the light of what has been said, then, the museum of the Campo Santo Teutonico in its phase of the 1880s fits fully into this trend of period rooms and plays a relevant role within the larger museological narrative described here. First of all, it is one of the very few cases of a museum translating this museological concept in Rome. Actually, while period rooms in the Germanic area were dedicated to Middle Ages, de Waal declined this trend in a «Roman» way by creating a period room for a purely archaeological museum.

Entering the museum rooms, the visitor must certainly have had the impression of having descended into a catacomb. Certainly, some inaccuracies in the philological reconstruction are visible, even from the photographs of the period, such as, for example, the coexistence within the exhibition of various artefacts of different provenance and different chronology, in particular the epigraphs, all displayed together within the walls, or the presence of the two statues (of the Vatican «Good Shepherd» and Carlo Maderno's St Cecilia) of completely different dates. As we have seen, however, the exact reconstruction of the settings was not the primary objective of the period rooms, which instead aimed to evoke the feeling of being in a historical environment.

Indeed, it is no coincidence that, in de Waal's vision, this museum, located just before the entrance to the inner Oratory, was also intended for the attendance of priests who, before the mass, could encounter the «sensation» of being in the catacombs, and thus in the heart of the most ancient Christian faith. Similarly, an educated visitor, or those who were just generically interested in the early Christian era, could see in the museum of the Campo Santo a unique opportunity to immerse themselves in an environment that was both strongly «inspirational» of the experience of the catacombs, and very didactic: in the museum one could in fact see up close, in all their details, calmly and carefully, with light and in a healthy surrounding, artifacts that were otherwise often hidden in the ancient underground tunnels and difficult

90. *Idem*, pp. 53-55. In general see Lindemann, Bernd Wolfgang: *Bode-Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte*. München, Ed. Minerva, 2010.

91. Trautmann-Waller, Céline: *op. cit.* pp. 55-58.

for most people to reach. This experience, however, was not only to be related to the individual object and its enjoyment, but to its fruition in an environment as reminiscent as possible of its place of origin. In essence, the idea was to allow, within a single museum room, an experiential feeling of the objects reinserted in their original environment, through which one could also understand past eras via visually complete contexts. It is precisely this pedagogical feeling that, as we have seen, inspired de Waal in his process of creating his museum.

## REFERENCES

- Balmelle, Catherine et alii: *Décor géométrique de la mosaïque romaine. I. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris, Picard, 1985.
- Balmelle, Catherine et alii: *Décor géométrique de la mosaïque romaine. II. Répertoire graphique et descriptif des compositions centrées*, Paris, Picard, 2002.
- Benoci, Domenico: «Defensores fidei: die Rolle der scholae peregrinorum in den epigraphischen und urkundlichen Quellen», *Römische Quartalschrift*, 144, 1-2 (2019), 43-55.
- Bettoni Pojaghi, Marco: *Il Campo Santo Teutonico*. Roma, Pagine, 2019.
- Bianchi, Lorenzo: «Le scholae peregrinorum», en Ermini Pani, Letizia: *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*. Roma, Palombi, 2000, vol. I, pp. 211-215.
- Cassanelli, Luciana: «Gli insediamenti nordici in Borgo: le 'Scholae Peregrinorum' e la presenza di carolingi a Roma», en *Roma e l'età carolingia*. Roma, Multigrafica, 1976, pp. 217-222.
- Cecalupo, Chiara: «Catacumbas en museos: archivos documentales y fotográficos para la historia de la museografía», *Anales de Historia del Arte*, 32 (2022), pp. 235-253.  
doi: <https://doi.org/10.5209/anha.83070>  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/83070>
- Costa, Sandra ; Poulot, Dominique ; Volait, Mercedes: «Introduction», en Sandra Costa, Dominique Poulot, Mercedes Volait: *The period rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*. Bologna, Bononia University Press, 2016, pp. 7-15.
- De Waal, Anton: *I luoghi pii sul territorio vaticano*. Roma, Tipografia della Buona stampa, 1886.
- De Waal, Anton: *Der Campo Santo der Deutschen zu Rom. Geschichte der nationalen Stiftung zum 1100jährigen Jubiläum ihrer Gründung durch Karl den Großen*. Freiburg im Brisgau, Herder, 1896.
- De Waal, Anton: *La Schola Francorum fondata da Carlo Magno e l'ospizio teutonico nel Campo santo nel secolo XV. Indagine storiche e topografiche*. Roma, Tipografia della Società del Divin Salvatore, 1897.
- Duchesne, Louis: *Le Liber Pontificalis*, vol. I, Paris 1886; vol. II, Paris 1892; vol. III, Paris 1957.
- Giuntella, Anna Maria: «'Spazio cristiano' e città altomedievale: l'esempio della civitas leoniana», in *Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, I, Pesaro-Ancona 1983*. Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 309-325.
- Gorges, Karl-Heinz: *Der christlich geführte Industriebetrieb im 19. Jahrhundert und das Modell Villeroy und Boch*. Stuttgart, Steinerl, 1989.
- Heid, Stefan: «Anton De Waal», en Stefan Heid; Martin Dennert (eds.): *Personenlexicon zur christliche Archaeologie*. Regensburg, Schnell und Steiner, 2012, pp. 410-411.
- Heid, Stefan: *Wohnen wie in Katakomben*. Regensburg, Schnell und Steiner, 2016.
- Lindemann, Bernd Wolfgang: *Bode-Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte*. München, Ed. Minerva, 2010.
- Liverani, Paolo: «Un destino di marginalità: storia e topografia dell'area vaticana nell'antichità», en Claudio Parisi Presicce, Laura Petacco (eds.): *La spina. Dall'Agro Vaticano a via della Conciliazione*. Roma, Gangemi Editore, 2016.
- Liverani, Paolo; Weiland, Albrecht: «Inquadramento topografico», en Paolo Liverani (ed.): *La topografia antica del Vaticano*. Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 1999.

- Martin, Thomas: «Inspiration und Industrie: Antikenrezeption bei Villeroy & Boch im 19. Jahrhundert», en Thomas Martin *et alii* (eds.): *Inspiration Antike: Eugen von Boch und die Archäologie im 19. Jahrhundert*. Darmstadt, Philipp von Zabern Verlag, 2016.
- Müller, Dorothea: *Bunte Würfel der Macht. Ein Überblick über die Geschichte und Bedeutung des Mosaiks in Deutschland zur Zeit des Historismus*. Frankfurt am Main, Lang, 1995.
- Perraymond, Myla: «Le scholae peregrinorum nel borgo di S. Pietro», *Romanobarbarica*, 4 (1979), pp. 183-200.
- Reekmans, Louis : «Le developpement topographique de la region du Vatican à la fin de l'antiquité et au début du Moyen-Age (300-850) », en Ernst Leonardy (ed.): *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au prof. Jacques Lavalleye*. Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1970, pp. 197-235.
- Reiß, Anke: *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: ein Beitrag zur Geschichte der christlichen Archäologie und zum Historismus*. Dettelbach, Röhl, 2008.
- Rieche, Anita: *Von Rom nach Las Vegas. Rekonstruktionen antiker römischer Architektur. 1800 bis heute*. Berlin, Reimer, 2012.
- Schreiber, R.: «Mosaiksteine in Mettlach», *Die Denkmalpflege*, 73, (2015), 1-2, 145-146.
- Schubiger, Benno: «Wohnräume im Museum: was ist ein „Historisches Zimmer“ und wie präsentiert man es?», *Hochparterre*, 24 (2001).
- Trautmann-Waller, Céline: «Period room, Epochenraum et Stilraum à Berlin: Julius Lessing et Wilhelm von Bode», en Sandra Costa, Dominique Poulot, Mercedes Volait: *The period rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*. Bologna, Bononia University Press, 2016, pp. 49-60.
- Villeroy & Boch: *Ausgeführte Arbeiten, mit Erzeugnissen der Werke*. Dresden, Villeroy & Boch, 1929.
- Weiland, Albrecht: *Der Campo Santo Teutonico und seine Grabdenkmäler*. Roma, Herder, 1988.
- Zahn, Wilhelm Johann Karl: *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae*. Berlin, Reimer, 1828-1852.





# EL PINTOR JUAN SARIÑENA (C. 1545-1619) EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE XÀTIVA (VALENCIA)

## THE PAINTER JUAN SARIÑENA (C. 1545-1619) IN THE CONVENT OF SANTA CLARA OF XÀTIVA (VALENCIA)

Vicente Gabriel Pascual Montell<sup>1</sup> y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano<sup>2</sup>

Recibido: 12/10/2023 · Aceptado: 18/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.38606>

### Resumen<sup>3</sup>

Juan Sariñena es uno de los principales pintores en Valencia durante las décadas finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. El presente trabajo aporta documentación relativa a la realización de distintas obras por parte del pintor para el convento de Santa Clara de Xàtiva. Se trata de dos retablos de casi el mismo tema, los santos Juan Bautista y Juan Evangelista, uno en solitario y otro acompañando a la Purísima Concepción, además del policromado de unas esculturas de la misma advocación para el retablo mayor de la iglesia. Partiendo de las fuentes primarias y de la comparación formal se plantea la hipótesis de identificación de parte de uno de los retablos con una tabla conservada en la colegiata de Santa María de Xàtiva. Además, la propia documentación da lugar a analizar una pieza destacada comisionada por el convento durante estos años, el sepulcro de Saurina d'Entença, y vincularla con el polifacético escultor genovés Bautista Aprile.

### Palabras clave

Juan Sariñena; retablo; san Juan Bautista; san Juan Evangelista; Santa Clara; monjas; clarisas; Xàtiva

### Abstract

Juan Sariñena is considered to be one of the most prominent painters in Valencia during the final decades of the 16<sup>th</sup> century and the beginning of the 17<sup>th</sup> century. The present work provides documentation relating to the execution of various works by the painter for the convent of Santa Clara de Xàtiva: two altarpieces of almost

---

1. Universitat de València. C. e.: [Vicente.Pascual@uv.es](mailto:Vicente.Pascual@uv.es); ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7822-6249>

2. Universitat de València. C. e.: [Mercedes.Gomez-Ferrer@uv.es](mailto:Mercedes.Gomez-Ferrer@uv.es); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4752-3979>

3. Este trabajo se enmarca en los proyectos I+D+i *Paisaje Cultural, construido y representado* (PID2021-127338NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, cofinanciado con fondos «FEDER Una manera de hacer Europa», y *Vivir noblemente en la Valencia moderna. Una corte de la monarquía hispánica*. Proyecto PID2021-126266NB-I00 financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER.

identical theme, depicting the saints John the Baptist and John the Evangelist, one in solitude and the other accompanying the Immaculate Conception, as well as the polychromy of some sculptures of the same dedication for the main altarpiece of the church. Based on archival sources and the formal comparison, this article puts forward a hypothesis that identifies part of one of the altarpieces with a panel preserved in the collegiate church of Santa María de Xàtiva. Moreover, the documentation gives rise to the analysis of an outstanding piece commissioned by the convent during these years, the sepulchre of Saurina d'Entença, and to establish a link with the multifaceted Genoese sculptor Bautista Aprile.

### Keywords

Juan Sariñena; altarpiece; St. John the Baptist; St. John the Evangelist; St. Clare; nuns; Poor Clares; Xàtiva

.....

**EL MONASTERIO DE LAS CLARISAS** es uno de los conventos de origen medieval más importantes de la ciudad de Xàtiva (FIGURA 1). Fundado en el siglo XIV, se trasladó al interior de la muralla, entre las puertas de Santa Ana y el León, en 1391. A partir de esa fecha se suceden una serie de obras significativas, como la reconstrucción de la iglesia con arcos diafragma y techo de madera, coro y tribuna a los pies y el nuevo claustro que se comienza en 1413. Como en todo proceso, estas obras medievales sufrirían sustanciales renovaciones con el paso del tiempo, especialmente la iglesia, y destrucciones significativas causadas por la Guerra de Sucesión y con posterioridad por la guerra civil. Es por ello que las noticias vinculadas con este edificio, que se encuentra ahora en proceso de restauración, son especialmente interesantes, pues proporcionan información muy valiosa para mejor conocer la dotación mueble de una comunidad fundamental para la vida de Xàtiva en época medieval y moderna. Además, si estas se vinculan a uno de los más importantes pintores en la Valencia del siglo XVI, como fue el pintor Juan Sariñena, presente en la ciudad a partir de 1580, se convierten en un capítulo destacado para conocer la demanda desde Xàtiva a los talleres de la ciudad de Valencia.

Sariñena, pintor de probable ascendencia aragonesa, se formó en Roma y a su regreso recaló en la capital valenciana donde inmediatamente comenzó a recibir encargos, renovando el panorama pictórico aún muy dependiente de la fuerte impronta de Juan de Juanes, que había fallecido recientemente. Uno de los primeros fue un retrato del rey don Jaime para la Generalitat, e inmediatamente los retratos de san Luis Beltrán, tras su fallecimiento en 1581, a los que pronto se sumarían numerosas obras de carácter religioso<sup>4</sup>. Las noticias que vamos a presentar, que se fechan en 1587, sitúan a un Sariñena en los primeros años de su estancia en Valencia atendiendo a una variada clientela de la ciudad, fundamentalmente el Patriarca Ribera y otros prelados, y ahora sabemos que también atendiendo ya encargos procedentes de la segunda ciudad del Reino, como era Xàtiva en aquellos años. Ese feliz año de 1587 coincide además con una de las tablas firmadas y fechadas que se conservan en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, el *Cristo atado a la columna*, muy deudor de lo aprendido en Roma.

Respecto a los documentos a los que se hace mención, se trata de dos épocas recibidas por el mismo notario, el valenciano Pere Villacampa, con poco más de un año de diferencia. Ambos documentos tratan de distintas piezas que comparten en gran medida un mismo tema, pero no obstante las coincidencias, estos pagos se corresponden con dos obras completamente distintas. Así, será necesario explicarlos detenidamente. En el primero de ellos, del 4 de febrero del 1587<sup>5</sup>, Sariñena otorga haber recibido de sor Lluïsa de Perellós<sup>6</sup>, abadesa del convento

4. Sobre Juan Sariñena, Benito Doménech, Fernando: *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

5. Archivo Corpus Christi de Valencia (ACCV), protocolo de Pere Villacampa (1587), 11.993, s/f. «Ápoca de Juan Sariñena a las monjas de Santa Clara», 4 de febrero de 1587.

6. Según el abaciologo compilado por Galiana Chacón, las dos abadesas que concertaron la realización de las piezas con Sariñena ostentaron el abadiazgo en distintas ocasiones: sor Isabel de Cardona en 1574-1579, 1585-1589 y 1592-1595, y sor Lluïsa de Perellós en 1583-1585, 1589-1592 y 1598-1602. Galiana Chacón, Juan P.: *Del claustro al señorío: el archivo del convento de Santa Clara de Xàtiva*. (Tesis de Licenciatura inédita), Universitat de València, 1988, p. 83. No



FIGURA 1. RINCÓN NOROESTE DEL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SANTA CLARA DE XÀTIVA. Fotografía: Carlos Sarthou. AHMX, Fondo Sarthou, s/n

obstante, a la vista de la información aportada por los documentos presentados, cabría modificar esta periodización: Cardona ostentó el báculo al menos hasta 1587, aunque al año siguiente ya fue substituida por Perellós.



de Santa Clara de Xàtiva, esto es, del convento de clarisas dedicado a la Asunción, popularmente conocido con ese nombre, 25 libras en pago final de las 200 que le eran debidas por la pintura realizada para un retablo dedicado a la Purísima Concepción y los santos Juan Bautista y Juan Evangelista, destinado a la iglesia del convento. Se trata del finiquito, pues como el pintor indica en el documento ya había recibido en anteriores pagos las restantes 175 libras. Esto permite suponer que habría trabajado en este retablo durante el año anterior, ya que un retablo de este precio implicaba varios meses de trabajo.

En el segundo documento, datado el 7 de noviembre del 1588<sup>7</sup>, Sariñena reconoce haber recibido de dicho convento, cuya nueva abadesa era sor Isabel de Cardona, por manos de Bautista de Aprile, aquí calificado como obrero, 56 libras, de las cuales 20 le eran debidas de las 100 libras por las que había concertado con la comunidad la pintura de un nuevo retablo, dedicado también a los santos Juanes. En este caso era de forma única, y, al contrario que el anterior, destinado al claustro. Las restantes 36 se correspondían al dorado y estofado de dos figuras escultóricas con la misma advocación, el Bautista y el Evangelista, destinadas al altar mayor del templo conventual.

Por lo tanto, en poco menos de dos años, Sariñena despliega una destacada actividad en el convento de clarisas setabenses. Es un momento en que la comunidad parece estar llevando a la práctica un importante programa de reforma de, al menos, el ajuar mueble y de algunos aspectos decorativos del conjunto medieval, proceso en el que, como se tratará de demostrar, tanto Sariñena como otros agentes que aparecen de forma solapada, en este caso Aprile, tuvieron un relevante papel.

## EL RETABLO DE LA PURÍSIMA Y LOS SANTOS JUANES DE LA IGLESIA

Así pues, el recibo de 1587 se refiere al trabajo de pintura realizado por Sariñena en un retablo con la triple advocación de la Purísima Concepción y los santos Juan Bautista y Evangelista, destinado al interior de la iglesia del convento, posiblemente a alguna de sus capillas laterales. El pintor otorga haber recibido un total de 200 libras, una cantidad elevada, indicativa de una obra de gran empeño, que bien pudiera incluir el dorado de la mazonería, como en la siguiente obra, aunque en este caso no se menciona. Cuando el notario recibe el documento, el trabajo ya había sido completado, pues el pintor desglosa las cantidades recibidas en plazos anteriores: en días pasados había cobrado 100 libras, firmando ápoa ante un notario cuyo nombre no se indica, que se sumaban a las 75 anteriormente recibidas en la propia ciudad de Xàtiva, posiblemente en ocasión de la entrega de las piezas al convento. Las restantes 25 serían entregadas por el caballero Antoni

---

7. ACCV, protocolo de Pere Villacampa (1588), 11.994, s/f. «Ápoa de Juan Sariñena a las monjas de Santa Clara», 7 de noviembre de 1588.

Bellvís<sup>8</sup>. Se trata sin duda del marido de doña Elionor Eixarc Íxer, hija de don Vicent Eixarch y doña Àngela Íxer, señores de la villa del Puig y del lugar de Rafelbunyol: en virtud de cierta concordia con sus suegros, don Antonio Bellvís había entrado en posesión por aquellos años de dichos señoríos<sup>9</sup>. Un tercio de la villa había pertenecido al convento, como heredero de su fundadora Saurina d'Entença, *pro indiviso* con el marqués de Terranova y los distintos sucesores en su parte, hasta finales del XV. En aquel momento las clarisas tuvieron que enajenarlo para pagar, entre otros cargos, las obras que se realizaban en el convento: el comprador fue el caballero Pere Eixarch, quien cargó un importante censo a favor de las monjas para pagar el tercio adquirido. Sus descendientes siguieron satisfaciendo las correspondientes pensiones hasta el final del régimen señorial, y era habitual que las religiosas hiciesen cesiones sobre su importe para pagar cantidades debidas a sus acreedores<sup>10</sup>. Además, el convento de clarisas setabenses era un lugar de profesión preferente para muchas de las jóvenes de las distintas ramas del linaje Bellvís, presente en la ciudad desde siglos antes y cuyos predios (lugares como Bellús, Beniatjar, la Foia de Salem, Benissuera, Colata, o señoríos importantes como la villa de Bèlgida) radicaban a escasa distancia, ya en la Vall d'Albaida. Con esta última entrega finalizaba el pago de la obra, seguramente realizada, o al menos terminada, durante el año anterior, a lo largo de 1586.

La devoción a los santos Juanes se mantuvo en el convento durante siglos. El retablo de Sariñena sustituiría, con toda seguridad, un mueble anterior de la misma advocación, aunque difícilmente podría tratarse del retablo trecentista de Francesc Serra, cuyas dedicaciones desconocemos<sup>11</sup>, pues es muy probable que una comunidad boyante como fue la de clarisas lo hubiese sustituido con anterioridad. Se desconoce hasta cuándo se mantuvo el retablo pintado por Sariñena: en los años anteriores al 1695 se renuevan tanto el principal como los correspondientes a las capillas laterales, sufragados por algunas de las hermanas a título particular<sup>12</sup>. Se conoce, al menos, al autor del retablo mayor, el escultor valenciano José Borja,

8. Tal vez se trata del mismo que, acompañado de un don Antoni Bellvís menor, quizás su hijo, concurre a las cortes valencianas del 1606, como integrante del brazo militar. Muñoz Altabert, M. Lluïsa: *Les Corts valencianes de Felip III*. Valencia, PUV, 2005, p. 81.

9. El 12 de julio de 1578, ante Andreu Joan Navarro, las monjas de Santa Clara, encabezadas por la abadesa sor Isabel de Cardona, aprueban la concordia firmada entre don Vicent Eixarch y doña Àngela Íxer, de una parte, y don Antoni Bellvís y doña Elionor Eixarch, su yerno e hija, de otra, acerca de las rendas del Puig: lo hacen en tanto que interesadas en las mismas, por el censal que cobraban sobre ellas. Archivo Histórico de la Colegiata de Xàtiva (AHCX), Fondo Santa Clara, caja 6, signatura 48-VIII.18. Navarro, Andreu Joan: «Aprobación de la concordia firmada entre los Eixarch por las rendas del Puig», 12 de julio de 1578.

10. AHCX, *Fondo Santa Clara*, caja 10, legajo con distintas ápoas. Garcés, Miquel Joan: «Don Gaspar Ferrer Calatayud, caballero del orden de Montesa, otorga recibir 45 libras de don Pere Bellvís Eixarch (después Eixarch, olim Bellvís), caballero santiaguista (futuro conde, elevado a marqués, de Benavites), que las paga en nombre de su padre, don Antoni Bellvís, señor del Puig y Rafelbunyol, sobre pensiones censales debidas», 21 de junio de 1612.

11. Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Arquitectura conventual medieval a Xàtiva i Montesa», en Corts, Joaquim (dir.): *1er Congrés d'història de la Costera*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2006. pp. 525-543, p. 537.

12. Según se indica en la rendición de cuentas correspondiente a la presidencia de sor Hermenegilda Escrivà, en 1695, que se conserva incompleta, además del retablo mayor «ce han echo siete retablos para las siete capillas de la yglecia, de la escultura an costado 490 libras, y la pintura de todos 105 libras». Archivo del Reino de Valencia (ARV), *Clero*, Libro de recibo y gasto del convento de Santa Clara (1689-1709), libro 2009, fol. 117v. Escrivà, Hermenegilda (O. F. M.): «Rendición de cuentas de su abadiazgo», 1695.

ocupado casi por estas mismas fechas en los retablos del convento de la Trinidad de Valencia, también monasterio de clarisas. A cargo del mismo pudieron correr igualmente los correspondientes a las capillas laterales, aunque no se puede descartar a alguno de los escultores activos en Xàtiva por esos momentos, como los Tomàs<sup>13</sup>. Es probable (aunque nada se conozca al respecto) que se reaprovechasen las obras de Sariñena para el retablo de la misma capilla, siendo insertadas en una nueva mazonería.

En todo caso, si estas pinturas se mantenían en la iglesia, debieron desaparecer con la Guerra de Sucesión: cuando el 25 de mayo de 1707, después de haber sitiado Xàtiva, las tropas de Felipe V comandadas por el caballero d'Asfelt entraron en la ciudad, arrasaron distintos edificios religiosos, entre ellos la iglesia de las clarisas, que fue incendiada, perdiendo la casi totalidad de su patrimonio mueble<sup>14</sup>. Este hecho obligó a su reposición a partir de 1714, cuando las clarisas, junto a las restantes comunidades locales, alcanzaron la licencia real para reintegrarse a sus respectivos conventos, pues como la restante población de la ciudad habían sido *exterminadas* (entiéndase, en terminología del momento, desterradas, expulsadas del término) de su recinto, por el mayoritario apoyo de la población setabense al archiduque Carlos de Austria.

Con la restitución de las monjas a su convento recomenzó el proceso para dotarlo del correspondiente ajuar mueble. En la década de 1710 se realizan nuevos retablos, que fueron atribuidos en su momento por Orellana a Antonio Salvador, *el Romano*<sup>15</sup>, aunque por coincidencias cronológicas y geográficas es más probable que corriesen a cargo de alguno de los escultores asentados después de la guerra en la nueva San Felipe, como el valenciano Domingo Cuevas, que trabajó en distintas piezas para el convento. Fuere como fuere, las monjas se mostraron deseosas de mantener tanto la advocación de los santos Juanes como la de la Purísima en espacios preferentes del convento, según el arquitecto y lego carmelitano fray José Alberto Pina (1693-1772). En su rica *Descripción breve de las medidas y magnificencia en que se halla construido el Real Monasterio de [...] Santa Clara...*, escrita a mediados del siglo XVIII, cita entre las capillas laterales de la iglesia:

En la inmediasion que haze corresponsal y frente a la [capilla] de la Sagrada Familia, en esta será que narramos está el altar y retablo con hermosa efigie de pintura Nuestra Madre Santissima baxo el soberano mysterio de su Purissima e Inmaculada Concepcion.

13. Sobre los Tomàs, vid. Pascual Montell, Vicente Gabriel: «Els Tomàs i l'escultura del segle XVII a Xàtiva», en Pérez Giménez, Juan Ignacio (ed.): *Thesaurus Ecclesiae, Thesaurus Mundi (III). Estudios sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, 2022, pp. 437-472. Para la autoría de Borja, vid. p. 438, nota 7.

14. Alguna bibliografía no contempla que la iglesia fuese quemada, y dan continuidad a los retablos del 1690 hasta la Guerra Civil: la mayoría simplemente no incide en el tema. Solo Viñes Macip, Gonzalo: *La patrona de Xàtiva*. València, Hijo de F. Vives Mora, 1923, pp. 145-151 (además de la información documental inédita que esperamos presentar en fechas futuras), presentando un documento sobre los efectos de la guerra en las iglesias de la ciudad, hace mención a la destrucción del templo.

15. Orellana, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valenciana, o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 375.

En la inmediata a esta [la capilla del Crucificado y la Dolorosa] y última de todas correspondal a la de la señora santa Rosa de Viterbo está el retablo y altar de los dos señores San Joan Batista y San Joan Evangelista<sup>16</sup>.

Siguiendo el relato del arquitecto es fácil suponer que ambas capillas estaban situadas en el lado de la epístola: la de la Purísima era la tercera contando desde los pies, y la de los Santos Juanes la primera. Como avanzábamos, con toda seguridad las tablas pintadas por Sariñena para la iglesia no habían sobrevivido al asalto y quema del templo, pues en la década de 1710 las monjas encargan en Valencia un lienzo representando a los santos Juanes destinado a presidir el nuevo retablo de su capilla.

## LAS ESCULTURAS PARA EL RETABLO MAYOR Y EL SEPULCRO DE SAURINA D'ENTENÇA

Por lo que respecta al segundo documento, fechado en 1588, hace referencia a otras dos obras o conjuntos que, a pesar de la coincidencia temática con el anterior, son diferentes. En primer lugar, Sariñena reconoce haber cobrado de la abadesa, por manos de Bautista de Aprile<sup>17</sup>, 56 libras, de las cuales 20 se correspondían a parte de las 100 por las que se había concertado la pintura del retablo de los santos Juanes para el claustro del monasterio. La ubicación que se detalla no deja lugar a duda: a pesar de presentar un tema prácticamente idéntico al del antedicho retablo, se trata de un mueble diferente, pues este se destinaba al claustro. Además, no tendría sentido que se refiriese a la anterior obra, pues, como se indica, el ápoca reseñada desglosa el finiquito de la misma, cuyo importe ya había sido enteramente pagado.

Las restantes 26 libras indicadas en el ápoca se destinaron a pagar parte de las 56 que importó el dorado y estofado de las dos figuras de, otra vez, los dos santos Juanes, realizados para el altar mayor del convento: «*per lo dorar y estofar los dos Joannes de bult movedissos que he fet per al altar major del dit convent*». En la cita merecen especial atención dos expresiones, el *yo he fet* referido a las escultura y el adjetivo *movedissos*. La primera no tiene por qué interpretarse como un reconocimiento de autoría, pues bien pudiese referirse Sariñena a que habían sido fabricadas por mediación suya o que simplemente las había pintado. Respecto el término *movedissos*, parece indicar que las figuras no habían sido concebidas para integrarse como una pieza fija en el retablo, si no contemplando la posibilidad de un uso externo al mismo, quizás procesional.

Resulta muy interesante la aparición de Bautista Aprile, que aquí actúa como enviado del convento, pagando por cuenta de la comunidad las cantidades debidas

16. Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La Descripción Breve de las Medidas y Magnificencia... del Convento de Santa Clara de Játiva, por fray José Alberto Pina», *Ars Longa*, 14-15 (2005-2006), p. 216.

17. La terminología que se le aplica varía de forma un tanto arbitraria: en otros documentos del mismo protocolo se le señala como arquitecto, y, de forma más habitual, aparezca como estucador. Vid. Arciniega García, Luis: *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, volumen I, pp. 231-232.

a Sariñena. Este papel indica indudablemente una relación de cierta confianza con las monjas, quizás en particular con su abadesa, pues se le hace depositario de un montante de cierta consideración para entregar al pintor. Dicho vínculo pudo haberse cimentado en una correlación clientelar, quizás ligada a una de las principales empresas que el convento emprende por estos tiempos.

En los años anteriores las clarisas habían encargado una obra de gran importancia para su iglesia: el sepulcro de Saurina d'Entença, viuda que fue de Roger de Llúria, almirante de la flota catalano-aragonesa y uno de los principales señores feudales en el recién creado reino de Valencia, y fundadora del convento por disposición testamentaria en 1325. Entença ordenó que su cuerpo reposase en el templo de las clarisas cuando la obra del convento hubiese llegado a buen término, quedando depositados sus restos, entre tanto, en el convento de franciscanos de Valencia<sup>18</sup>. A mediados del siglo XIV ya había terminado la obra del conjunto conventual setabense, aunque la guerra con Castilla (1356-1359) obligó a su derrumbe y posterior reconstrucción dentro de las murallas de Xàtiva, operación que se completó, en líneas generales, durante las primeras décadas del cuatrocientos. Pero por razones desconocidas sus restos no se trasladaron al mismo hasta 1585. El 23 de octubre de ese año Joan Baptista Lloret, notario de Xàtiva, redactaba el acta de deposición de los restos tanto de Entença como de sus hijos Roger y Gibertó (nombre que obedecería a un equívoco del notario o de la misma comunidad, pues en realidad debía de tratarse de Carles, conocido como *Carlet*) trasladados desde San Francisco de Valencia a la iglesia de las clarisas de Xàtiva, a una sepultura «cerca la puerta de su iglesia que sale a la calle de Moncada, fabricada de piedras de Italia, a la maior perfección»<sup>19</sup>. Poco más se sabe de esta pieza, solo conocida por fotografías (FIGURA 2), pues fue destruida en 1936. Encastrado en un nicho cuadrado, el sepulcro seguía la tipología de urna con pies a la manera de garras de león. Sobre la tapa se representaba la imagen de la fundadora, yacente. En el fondo, sobre una placa, quizás de mármol oscuro, queda fijado un escudo ovalado sobre un marco a la manera de cueros recortados<sup>20</sup>.

Resulta, cuanto menos, tentador relacionar la comisión del sepulcro con la figura de Bautista Aprile<sup>21</sup>. La familia Aprile, procedente de Carona, en Génova, constituyó uno de los agentes importadores de mármoles del norte de Italia más importantes

18. Fullana Mira, Luis (O. F. M.): «La Casa de Lauria en el Reino de Valencia», *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, València, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1924, vol. I, pp. 65-164, pp. 134-136; Ventura Conejero, Agustí: *Orígens del convent de Santa Clara de Xàtiva. Des de la fundació en 1325 fins a 1482*. Xàtiva, Mateu editors, 2007, p. 80-81.

19. La cita está tomada de un bifolio que se puede datar, por la epigrafía, en el siglo XVIII. En él se anotan referencias extractadas a distintos documentos importantes para el convento, de entre los siglos XIII y XVI. Se conserva, con una parte importante de los fondos documentales del convento de Xàtiva, en la casa de las clarisas de Canals, que acogió a la comunidad setabense cuando esta cerró su establecimiento, en fechas recientes. Agradecemos a las mismas hermanas su amabilidad por habernos dado acceso al documento. Se tiene constancia de la existencia en dichos fondos de una copia auténtica del acto recibido por Lloret, pero no hemos podido tener acceso a ella.

20. Sobre este sepulcro: González Baldoví, Mariano: «Artistas y clientes en Xàtiva, 1550-1707», en Company, Ximo; Pons, Vicente; Aliaga, Joan (coms.): *Lux Mundi: Xàtiva 2007. Libros de estudiós*. València, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 537-571, pp. 546-547.

21. Sobre este artífice, vid. Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *Arquitectura en la Valencia del Siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia, Albatros, 1998, pp. 244-250; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia», en Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes; Serra Desfilis, Amadeo. (coords.): *El Mediterráneo y el Arte Español: actas del IX Congreso del CEHA. Valencia, septiembre*





FIGURA 2. SEPULCRO DE SAURINA DE ENTENÇA FUNDADORA DEL CONVENTO DE SANTA CLARA. Fotografía: Carlos Sarthou. AHMX, Fondo Sarthou, s/n

en la península ibérica durante el siglo XVI. Por su mediación, los talleres genoveses remiten tanto bloques sin desbastar y piezas desbastadas como obras terminadas. En este caso, parece que el núcleo de la empresa estaba conformado por tres hermanos: el escultor Francisco y el citado estucador-obrero Bautista, ambos trasladados a tierras hispánicas y asentados con cierta permanencia en Valencia, y Leonardo, que permaneció en Italia para satisfacer los encargos llegados por mediación de los primeros.

---

1996. , Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Ministerio de Educación y Cultura, 1998. pp. 122-129, esp. p.125.

Bautista Aprile, aunque citado como obrero, era un maestro versátil que ya llevaba tiempo en la ciudad de Valencia encargándose de cuestiones relacionadas con la importación de piezas de mármol desde Génova, trabajando en construcciones de albañilería y sobre todo en obras de estucos. De hecho, en 1566 había testificado sobre los gastos ocasionados por los daños que se observaron en el sepulcro del obispo Martín de Ayala en la catedral de Valencia, que llegó desde Génova en estado defectuoso y que tuvo que reparar su hermano Francisco de Aprile, uno de los más importantes escultores de esta familia<sup>22</sup>. No descartamos por tanto que también tuviera capacidad para estar relacionado con temas escultóricos, aunque su labor se pudo ceñir exclusivamente a hacer de intermediario con sus proveedores en Génova y a colocar luego la pieza en el convento.

La solución empleada en estos dos sepulcros era muy similar: una estructura arquitectónica, normalmente formada por pilastras sustentando un tímpano, que resguardaba la figura de un yacente individual y elementos decorativos figurativos que podrían enriquecer la composición, además de los posibles escudos para la identificación de los difuntos. Los Aprile habían trabajado en el citado sepulcro de Martín de Ayala en la catedral (1566) y en los desaparecidos de Pedro Despuig en la iglesia del convento de Jesús de Valencia (1567) y de Fray Jerónimo Pardo de la Casta en la iglesia del castillo-convento de Montesa (1570). Ya entrado el siglo XVII, otros artistas tomarían el relevo: algunos de la propia familia Aprile, como Bartolomé, que junto a Joan Bautista Semería se encarga de los sepulcros de Diego de Covarrubias y María Díez en la catedral de Valencia (1608). El mismo Semería talla el del obispo Vicente Roca de la Serna en el convento de San Juan de la Ribera (1608) y los genoveses Giuseppe Carlone y Oberto Casella, contratan el de fray Domingo Anadón en 1609 en el convento de Santo Domingo, todos ellos en Valencia<sup>23</sup>.

En cualquier caso, no nos extrañaría que pudiéramos vincular el sepulcro de Saurina a esta familia, ya que el modelo es retomado en las capitulaciones de los sepulcros de los Covarrubias en 1608. Se alude a él diciendo que en los laterales debían situar unos pedestales y una calavera conforme a una sepultura de Santa Clara de Xàtiva<sup>24</sup>. Aunque no se cita expresamente que sea el de Saurina, y la única fotografía conservada antes de su destrucción no permite ver los laterales, la urna con querubín en el centro, la figura yacente y el prominente escudo lo aproximan en su composición. Podemos advertir también que existe una cierta relación entre el querubín que se sitúa en el centro de la urna y algunos de los pocos mármoles conservados en la iglesia parroquial de Montesa, que proceden del convento-castillo de Montesa, lugar donde como hemos visto trabajaron los Aprile. En cualquier caso, con la falta de imágenes resulta difícil relacionar esta pieza directamente con ellos, pero resulta significativo que en 1585 se hubieran trasladado los restos y en 1587 se esté mencionando a este artífice. En estas

22. Gómez-Ferrer, Mercedes: «New findings on the Genoese tomb of Archbishop Martín de Ayala, Valencia Cathedral, (1566) and Juan de Juanes living portraiture», *Colnaghi*, 5 (2019), pp. 140-157.

23. Gómez-Ferrer, Mercedes: «El sepulcro del venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa encargo del conde de Benavente», *Espacio, Tiempo y Forma*, 8 (2020), pp. 397-416.

24. Gómez-Ferrer, Mercedes: «Los sepulcros de los Covarrubias de la catedral de Valencia (1608), obra de los genoveses Bartolomé Abril y Joan Batista Semería», en Gómez-Ferrer, Mercedes; Gil, Yolanda (coord.): *Geografías de la Movilidad Artística. Valencia en Época Moderna* València, Universitat de València, 2021, pp. 81-106.

fechas uno de los pocos maestros locales que estaban trabajando en este tipo de sepulcros es el escultor José Esteve (act. 1554-1607): realizó el sepulcro de alabastro de fray Juan Micó en el convento de dominicos de Valencia en 1583, que se conserva muy maltratado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, con un estilo mucho más esquemático y simplificado que las obras de los Aprile. Del sepulcro de Fray Luis Beltrán, realizado en 1582 en este mismo monasterio valenciano, nada se ha conservado, aunque sabemos que era de piedra mármol y tenía figurado al fraile con su hábito<sup>25</sup>.

## EL RETABLO DE LOS SANTOS JUANES DEL CLAUSTRO

No se conocen más testimonios que sigan informando de las figuras escultóricas de los santos, y es de suponer que desaparecerían, como tarde, en el mismo momento y circunstancias que el citado retablo de la Inmaculada y los santos Juanes. Pero, por lo que respecta al retablo de los claustros, la situación bien pudiera ser diferente. Quizá se trate de la misma pieza que el padre Pina vio y comentó en su precitada *Descripción...* del convento de clarisas:

En los dos ángulos de dichos claustros contra la pared del Dormitorio grande ay dos capillas adornadas con sus retablos, y mesas de altares, de muy buenos estucos dorados y perfiles aseados, y hermoseados con todos los primores del arte. Se veneran en estas dos capillas, una Ymagen de Nuestra Señora del Oretto en la una, y en la otra las Ymagenes del Señor San Juan Bautista y San Juan Evangelista<sup>26</sup>.

Aunque la descripción sea demasiado escueta como para dar pie, por ella misma, a identificar de forma indiscutible la pieza pintada por Sariñena, la coincidencia en el emplazamiento de esta con el que se destinaba a la primera es lo suficientemente sugerente como para plantear dicha posibilidad. Además, cabe sumar una segunda coincidencia: Pina cita el retablo de la Virgen del Loreto, que formaba *pendant* del de los santos Juanes, del que se conservan fotografías tomadas por Carlos Sarthou a principios del siglo XX (FIGURA 3). Las imágenes permiten aseverar que la tabla del siglo XVI, que se ha venido atribuyendo a Joan de Joanes<sup>27</sup> y aún conservan las clarisas del convento de Canals<sup>28</sup>, acabó encastrada en un retablo barroco, lo que coincide con las palabras de Pina. El mismo proceso pudo repetirse en el caso del retablo de los Santos Juanes, cuya pieza central pudo acabar integrada en un mueble dieciochesco y seguir conservándose, llegando incluso a la actualidad.

Este relato permite plantear una posible hipótesis de identificación del encargo a Sariñena con una tabla conservada en la Seu de Xàtiva, con el tema de los santos

25. Gómez-Ferrer, Mercedes: *El sepulcro del venerable Domingo Anadón...* p. 407.

26. Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *op. cit.*, p. 212.

27. Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (coms.): *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, p. 225.

28. González Baldoví, Mariano (coord.): *Els Tresors de les Clarisses del Museu de l'Almodí. Retorn del Sant Sopar*. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 2010, p. 56 y p. 65.



FIGURA 3. RETABLO DE LA VIRGEN DEL LORETO, EN LA CAPILLA HOMÓNIMA DEL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SANTA CLARA. Fotografía: Carlos Sarthou. AHMX, Fondo Sarthou, s/n





FIGURA 4. TABLA CON LA REPRESENTACIÓN DE LOS SANTOS JUAN BAUTISTA Y JUAN EVANGELISTA. MUSEO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA DE XÀTIVA. Imagen: Estudio Federico



Juanes<sup>29</sup>, cuya factura podría corresponder con las características formales y estilísticas del pintor. En ella se identifican rasgos iconográficos que permiten su vinculación con un cenobio franciscano, y su formato es similar al que se intuye en las fotografías de la tabla del Loreto (FIGURA 4). No obstante, esta hipótesis siempre tendrá que ser tomada con cautela, pues la tabla ha sufrido mutilaciones y repintes.

En primer lugar, cabe señalar que la destrucción de la iglesia de Santa Clara no afectó, al menos aparentemente, al patrimonio mueble atesorado en otras estancias del convento, como los claustros. Aquí se conservaron piezas contemporáneas, al menos en términos relativos, al segundo retablo pintado por Sariñena, como la citada tabla de la Virgen del Loreto, o incluso anteriores, como muestras de estatuaria gótica. Por lo tanto, es posible que también la obra de Sariñena sobreviviese a la destrucción que sufrió el edificio conventual.

Al igual que durante el siglo XIX, especialmente después de la desamortización, los conventos masculinos setabenses sufrieron la desposesión y dispersión de su patrimonio artístico mueble, sus homólogos femeninos vivieron un proceso similar a partir de la Guerra Civil. En algunos casos es fácil trazar los vaivenes de localización o propiedad que protagonizaron algunas piezas. Por ejemplo, el luneto que representa a Lorenzo Bellví, canónigo de la catedral de Valencia, y a su patrón san Lorenzo mártir ante la Virgen de los Desamparados, atribuido a Josep Amorós Gascó, que aún el padre Pina pudo ver en su ubicación original sobre la puerta de acceso exterior al templo de las clarisas<sup>30</sup>, fue custodiado en el Museo de l'Almodí durante la contienda, y después de esta las monjas no reclamaron su propiedad. De esta forma, con las décadas pasó a formar parte del patrimonio del estado, para finalmente quedar depositado en la iglesia colegial, donde permanece hasta ahora<sup>31</sup>.

Siguiendo este ejemplo bien conocido, y dado que no se conoce documentación que informe de sus avatares, se puede suponer un recorrido parejo para la supuesta tabla de Sariñena. Así, es probable que también quedase custodiada en el museo y que después no fuese reclamada por la comunidad, aunque en este caso no sería depositada si no en la ermita de Sant Feliu, en la falda del castillo de la ciudad, donde se conservaba hasta hace pocos años, cuando fue trasladada a la Seu, y convenientemente restaurada<sup>32</sup>.

Uno de los primeros aspectos que se deben tener en cuenta es el material sobre el que está pintada la obra, ya que es una pintura sobre tabla, con unas medidas de 2,18 m de altura y 1,75 m de lado, recortada en exceso por el lado izquierdo, hasta eliminar más de la mitad de la cara de uno de los personajes situado en este extremo. La pintura sobre tabla, a pesar de lo tardío de la fecha, no es ajena al quehacer de Sariñena ya que realizó varias obras con esta técnica que aún hoy se conservan, como el San Jacinto y San Luis Bertrán del Museo de Bellas Artes de Valencia, destinada en origen al convento de Santo Domingo, o el retrato del Beato Nicolás Factor del Museo de la Ciudad, por citar algunas.

29. Sobre esta obra, vid. Cebrián i Molina, Josep Lluís; Navarro i Buenaventura, Beatriu: *Pintura sobre taula a Xàtiva. Segles XIV-XVI*. Xàtiva, Ulleye, 2017, pp. 259-260.

30. Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *op. cit.*, p. 215.

31. González Baldoví, Mariano, (coord.): *op. cit.*, p. 52.

32. Cebrián i Molina, Josep Lluís; Navarro i Buenaventura, Beatriu: *op. cit.*, p. 259.

Centra la composición, en la parte superior, un rompimiento de gloria a base de haces de rayos dorados, que se corresponde, en la mitad inferior de la tabla, con un área vacía, no ocupada por ninguna figura. Se trata, evidentemente, de un espacio preparado para ubicar un crucifijo escultórico, que se sobrepondría a la tabla, siguiendo un modelo presente en algunos retablos valencianos desde principios del siglo XVI. Uno de los ejemplos más tempranos es el Calvario procedente del convento de dominicas de la Magdalena de Valencia, atribuido al maestro de Borbotó<sup>33</sup>, y siguieron cultivándolo Onofre Falcó<sup>34</sup>, Joanes<sup>35</sup>, Gaspar Requena<sup>36</sup> o, al tiempo que Sariñena, Vicent Macip Comes<sup>37</sup>. En la producción del propio Sariñena se encuentran algunas piezas que responden a esta tipología. Por ejemplo, se data, por confluencias formales, a principios del siglo XVII la gran tabla destinada al convento trinitario del Remedio de Valencia con la Virgen, san Juan Evangelista y santa María Magdalena, planteada como fondo para un Crucificado de bulto, conformando el pasaje del Calvario<sup>38</sup>. También pintó en fechas más tardías, en 1609, un retrato orante del recién canonizado fray Luis Beltrán para servir de telón al crucifijo de terracota que, según la hagiografía, habría hablado al santo, con destino a una de las capillas laterales de la iglesia del Patriarca<sup>39</sup>.

A un lado y otro de este eje central se pintan dos grupos. A la derecha, san Juan Bautista, vestido con las pieles de camello y con el cordero a los pies, y en segundo plano, asomando sobre su hombro, un santo fraile, franciscano por su hábito, que por el tipo facial se reconoce sin ninguna duda como san Francisco de Asís. En el lado opuesto, a la izquierda, se replica el mismo esquema con san Juan Evangelista, acompañado por el águila, y, tras él, otro santo franciscano que, aunque recortado, se puede identificar con san Antonio de Padua. Los cuatro santos, arrobados, dirigen la mirada hacia el espacio central, que estaría ocupado por el rostro de Cristo.

La pintura se conserva con algunos repintes que alteran la percepción de la misma, pero se concentran, esencialmente, en el rostro y manos del Evangelista, mientras que el resto de figuras mantienen su aspecto original. Analizándolas se identifican algunos rasgos propios de la factura de Sariñena. Se observan claramente en las manos del Bautista, de dedos finos y largos, delicados y expresivos: el pintor prestó una atención exquisita a la captación del gesto, algo muy evidente en sus

33. Gómez Frechina, José: «53. La Virgen, San Juan y María Magdalena (Fondo de Calvario)», en Benito Doménech, Fernando (pres.): *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 164-165.

34. Sobre su retablo de los Sacramentos de la parroquia de Estivella: Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI», *Locus Amoenus*, 11 (2011-2012), pp. 79-96, p. 90.

35. En una gran variedad de formatos, desde su retablo para la parroquia de San Nicolás de Valencia, ca. 1550, al supuestamente más tardío tríptico de la Crucifixión del Museo de Bellas Artes de Valencia. Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (coms.): *op. cit.*, pp. 62-69, pp. 182-183, respectivamente.

36. Se le atribuyen los retablos del Calvario en la parroquia de San Agustín y Santa Catalina de Valencia y del Cristo de la Buena Muerte en la catedral, ambos de estas características. Hernández Guardiola, Lorenzo; Ferrer Orts, Albert; López Azorín, María José; Gómez i Lozano, Josep-Mari: *Gaspar Requena, pintor valenciano del renacimiento (c. 1515 – después de 1585)*. Xàtiva, Ulleye, 2015, p. 60, pp. 75-76, respectivamente.

37. En la tabla para el ático del retablo mayor de la parroquia de Bocairent, contratado originalmente por su padre: en los capítulos para la carpintería concertados en 1572 con Josep Esteve, este se comprometía a tallar un Crucificado para dicho espacio. Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (coms.): *op. cit.*, pp. 62-69, p. 244.

38. Benito Doménech, Fernando: *op. cit.*, p. 51, pp. 134-135.

39. Benito Doménech, Fernando: *op. cit.*, pp. 120-123.



FIGURA 5. TABLA CON LA REPRESENTACIÓN DE LOS SANTOS JUAN BAUTISTA Y JUAN EVANGELISTA. DETALLE. MUSEO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA DE XÀTIVA. Imagen: Estudio Federico

mejores versiones del retrato *post mortem* de san Luis Beltrán, que se hace también patente en esta pieza (FIGURA 5). Los ropajes están trabajados a base de pliegues geométricos, aristados, perfectamente perfilados, sin caer en una factura dura. Las similitudes se acrecientan en la tipología de los rostros, como se observa especialmente en los personajes del hemisferio derecho, menos afectados por repintes y recortes. Tanto el Bautista como el patriarca franciscano comparten la disposición en poco menos de cuarto de perfil; la nariz larga y recta, muy enfatizada por la sombra que proyecta sobre la mitad interior del rostro; el trazo de la ceja destacado por una sombra, el ojo con el párpado marcado y delimitado por una ligera bolsa en la parte inferior; la oreja que queda a la vista grande, con el pabellón auditivo delineado con detalle. Sin intención de descender a un nivel de análisis en clave *morelliana*, los mismos rasgos se advierten en otras pinturas que (si se admite la identificación de la presente con el encargo de las clarisas del 1588) se pueden considerar contemporáneas, como la tabla de san Jacinto y el aún venerable Luis Beltrán, pintada para los dominicos valencianos hacia finales del siglo XVI<sup>40</sup>. La pieza de la colegiata se puede datar, así, en una cronología similar.

Recapitulando lo expuesto, las correspondencias formales advertidas permiten proponer la hipótesis de atribución de la tabla de los santos Juanes con dos santos franciscanos al pintor Juan Sariñena. Tanto el tema, la autoría y la cronología supuestas como la ausencia de referencias a su procedencia original permiten suponer que se trata de la pieza comisionada por las clarisas para su claustro. A esta correlación de factores cabe sumar uno más, de tipo iconográfico, como es la aparición de los dos santos de su misma orden a espaldas de los titulares de la tabla. La presencia de estos ya impulsó a los investigadores Cebrián y Navarro a plantear su procedencia de alguno de los establecimientos franciscanos de la ciudad<sup>41</sup>: cabe recordar que, además del citado cenobio de clarisas, Xàtiva contaba con un convento de observantes desde el siglo XIII y con otro de alcantarinos fundado en 1585. A estos se sumó, en 1607, un convento de capuchinos, aunque se puede descartar este como destino de la tabla por incompatibilidades cronológicas.

## LA DEVOCIÓN A LOS SANTOS JUANES Y EL RETABLO DE LAS CLARISAS

La iconografía que presenta a los dos santos Juanes, Bautista y Evangelista, juntos y en rango de igualdad es hasta cierto punto corriente en la plástica postridentina. Hunde sus raíces en precedentes significativos, entre los que se puede citar, para el contexto de la Corona de Aragón, obras como los retablos de esta advocación pintados por el Maestro de Santa Coloma de Queralt (ca. 1356), actualmente en el MNAC, por Bernat Martorell para Vinaixa (ca. 1435-1445), custodiado fragmentariamente entre el mismo museo y el Diocesà de Tarragona, o el pintado por Joan Mates (ca.

40. Sobre esta pieza, vid. Benito Doménech, Fernando: *op. cit.*, pp. 92-93.

41. Cebrián i Molina, Josep Lluís; Navarro i Buenaventura, Beatriu: *op. cit.*, p. 260.



1410), del que se conserva su tabla central en el Museo Thyssen de Madrid<sup>42</sup>. Por lo demás, el emparejamiento de advocaciones homónimas es recurrente tanto en los siglos anteriores como en los posteriores a los casos que aquí se estudian y parece obedecer al sentir popular, a la querencia de duplicar la protección ejercida con la veneración a dobles patronos. Además, en el caso concreto del Bautista y el Evangelista a la circunstancia de la coincidencia de nombre se conjuga un cierto grado de familiaridad con Jesús: el primero era su primo carnal, atendiendo al parentesco de Isabel con la Virgen, y al segundo, uno de sus apóstoles predilectos, como hijo de María Salomé también se le considera algún grado de vinculación familiar. Como tal, ambos personajes suelen darse cita en las representaciones de la Sacra Parentela.

Todas estas circunstancias proporcionan un especial grado de carisma a esta doble advocación, y explica su enorme difusión en todo el marco de la cristiandad: el ámbito valenciano, en este sentido, no es una excepción<sup>43</sup>. Para este contexto se cuenta con parroquias de considerable arraigo, que se remontan hasta el tiempo de la conquista: algunas ya ostentaron el doble patronato desde su fundación, como la de Cullera; otras, como la muy popular de Sant Joan del Mercat, conocida como los Santos Juanes, en Valencia, estaban dedicadas únicamente al Bautista en su origen, pero a él se le suma, desde época temprana, su tocayo. No menos significativas fueron las piezas pictóricas o escultóricas generadas entorno a dicha advocación, resaltando notablemente las relativas a esta parroquia valenciana, entre las que descollaban el retablo mayor de Juan Miguel Orliens (1628)<sup>44</sup> o las pinturas de Antonio Acisclo Palomino (1701), donde, en medio de un complejo e hiperpoblado programa visual, los santos patronos adquieren una importancia central.

La doble devoción de los santos Juanes se extendió de forma generalizada por el reino especialmente con la conversión de la población islámica al cristianismo en el convulso tiempo de las Germanías (1519-1523). Cuando a partir de este momento se erigen nuevas parroquias con el objetivo de proporcionar servicio religioso a la población morisca, muchas de ellas se dedican al santo Bautista (como, por ejemplo, la del arrabal de Alzira), enfatizando el sacramento que había marcado su pertinencia a la fe cristiana, el bautismo. En algunos casos esta advocación se completaba con la

42. Una nota sobre la extensión generalizada de la iconografía de san Juan Bautista, en solitario, desde la Baja Edad Media en Gómez Bárcena, M.<sup>a</sup> Jesús: «La devoción a Juan el Bautista y su proyección en los retablos: aportaciones a la modalidad esculpida tardogótica», en Melero Moneo, M.<sup>a</sup> Luisa; Español Beltrán, Francesca; Orriols i Alzina, Anna; Rico Camps, Daniel (eds.): *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions, 2001, pp. 407-422; sobre la importancia de ambos santos, juntos y separados, en época moderna Rojas-Marcos González, Jesús: «Las esculturas barrocas de los Santos Juanes en el coleccionismo sevillano», en Holguera Cabrera, Antonio; Prieto Ustio, Ester; Uriondo Lozano, María (coords.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso Internacional*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, pp. 204-220; y sobre la iconografía de ambos Vilaplana Zurita, David: «Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano», *Saitabi*, 45 (1997), pp. 395-412, pp. 395-404.

43. Sobre la notable presencia de representaciones de estos santos, tanto individualmente como emparejados, en el arte valenciano de época medieval y moderna, vid. Vilaplana Zurita, David: *op. cit.*, pp. 395-412.

44. Corbalán de Celis y Durán, Juan: «El retablo del altar mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 79 (2003), pp. 649-664.



dedicación a su compañero Evangelista, como, por ejemplo, de la parroquia morisca del arrabal, antigua morería, de la propia Xàtiva.

Aquí se puede encontrar una de las claves que explique la profusión de imágenes de los santos Juanes en la iglesia de las clarisas, esto es, en la parte pública de su convento. Es necesario tener presente que, por un lado, no se documenta la aparición de la citada advocación en este ámbito en fechas anteriores, y, por otro, que uno de los rasgos más identificadores y sobresalientes de las monjas de Santa Clara, que marca todo el devenir de la comunidad, es su papel como grandes señoras territoriales, propietarias de vastos predios en el sur valenciano: aún a pesar de los importantes señoríos desgajados de su patrimonio casi desde el mismo momento de su fundación y durante el siglo XV, a finales del XVI aún conservaban la propiedad de un tercio de los frutos, rendas y derechos de la villa de Alcoi, correspondiendo las restantes dos partes a la Corona, y otro tanto de los valles de Seta y Trevadell, que integraban una docena de pueblos, al alimón con el marqués de Guadalest, almirante de Aragón. Estos últimos señoríos lo eran, en este momento, de moriscos: de hecho, su expulsión en 1609 supuso un duro golpe para la economía de las claras<sup>45</sup>. No es extraño, por tanto, que en los espacios de su monasterio más accesibles a los laicos, esto es, su iglesia, las monjas promocionen con insistencia esta doble advocación (tanto con una capilla dedicada a la misma como con la inclusión de sus figuras en el retablo mayor), tan difundida y popular como útil, en su vertiente catequizadora, a finales del XVI, en una coyuntura en que el debate entre expulsión e integración de este importante porcentaje de la población hispana se encontraba a la orden del día.

Pero, por lo que respecta a la aparición de la pareja santa en su ámbito privado, esto es, dentro de la clausura, en una capilla situada en su claustro, su sentido adquiere nuevos tintes: evidentemente no se puede entender desde la óptica que explica su profusión en la iglesia, si no que, más bien, se puede plantear una especial querencia a la misma por parte de la comunidad. De hecho, el retablo formaba parte aún a finales del siglo XVIII o principios de XIX, esto es, más de doscientos años después de su encargo, del ciclo devocional de las monjas: cuando el provincial franciscano señala a la comunidad el ceremonial a seguir para ganar la indulgencia plenaria concedida por el Papa en cierto jubileo del Año Santo, la primera estación que había de realizar la comunidad en procesión, después de orar en el coro de la iglesia, era, precisamente, en la capilla de los santos Juanes<sup>46</sup>. Es decir, sin tratarse de una iconografía privativa o especialmente vinculable con la segunda orden franciscana, parece ser que las monjas mostraron predilección por sus efigies, seguramente por el especial atractivo devocional que sus imágenes suscitaban, haciéndolas aptas para

45. Una revisión de estas circunstancias en Galiana Chacón, Juan P.: «Claustre y senyoriu: el convent de Santa Clara de Xàtiva», *Cendres de Juny*, 1 (1994), pp. 57-64.

46. La capilla, situada en el claustro, es citada como de «san Juan», aunque todas las restantes fuentes documentales aluden a ella como de los «santos Juanes». El documento al que se refiere la información aportada es el titulado «Método que deven observar las religiosas del Real Monasterio de Santa Clara, en la ciudad de San Felipe [nombre de Xàtiva después de 1707], acerca de las visitas de la yglesia y capillas que les ha señalado el padre provincial, a fin de que puedan ganar la yngulgencia plenaria que se les concede en el presente jubileo del Año Santo». No se indica la fecha, aunque por la grafía del documento (propia de finales del XVIII o principios del XIX) debía referirse al jubileo de 1775 o 1825. El documento se encuentra en AH CX, Fondo Santa Clara, caja 21.

convertirse en receptáculo de sus afectos, relación evidenciada por el papel que la imagen de los santos ostentaban en sus prácticas religiosas colectivas.

Esta doble vertiente en la imagen de los santos Juanes, esto es, como argumento catequizador, remembranza del sacramento bautismal, y como devoción popular y extendida por sus rasgos carismáticos, parece dar explicación a por qué de forma simultánea las clarisas encargan distintas representaciones de los mismos, con diferentes técnicas y destinadas a distintos ámbitos, pero con un mismo destino, su convento.

## CONCLUSIONES

En las páginas anteriores se han presentado dos documentos importantes para conocer la trayectoria de Juan Sariñena, dando noticia de sendas realizaciones que, siendo valoradas desde los términos económicos que implican, debieron revestir una importancia considerable en los primeros años de su asentamiento en Valencia, pudiendo ser dos de los encargos de mayor significación entre los recibidos por el pintor. Se ha conseguido establecer la hipótesis de que quizá la documentación exhumada se pudiera vincular con una pieza conservada, hasta ahora de forma completamente descontextualizada, que exhibe todas las trazas formales propias de las primeras realizaciones valencianas de Sariñena, lo que ayuda a bosquejar de forma más clara el perfil formal y estilístico del pintor en esta temprana etapa creativa. Aún más, ahondando en la información que presentan, el análisis detenido de los documentos arroja luz sobre una de las piezas más destacadas entre las comisionadas por las clarisas setabenses en el quinientos, el sepulcro de mármol italiano de la fundadora Saurina d'Entença, que pudo correr a cargo, como se apunta, del taller de los Aprile. Los documentos aportan, igualmente, nueva información sobre el clientelismo artístico desplegado desde el convento de Santa Clara de Xàtiva, uno de los principales y más conocidos comitentes que actúan en la ciudad en época medieval y moderna. Esto proporciona nuevos puntos de vista sobre un fenómeno sobradamente conocido, como es el de la comisión a los artistas valencianos más renombrados para la realización de las obras de mayor empeño cometidas por parte de agentes como dicha comunidad clarisa, de importancia primera, aunque ubicados en centros urbanos secundarios respecto a la capital del reino.

## ANEXO DOCUMENTAL

**ACCV, protocolo de Pere Villacampa (1587), II.993, s/f. «Ápoca de Juan Sariñena a las monjas de Santa Clara», 4 de febrero de 1587.**

Dictis loco, die et anno.

Noverint etc. quod ego, Joannes Saranyana, pictor, Valencie vicinus, scienter etc., confiteor etc., vobis, reverendissima Luisie de Perellos, moniali ad modum Reverendi conventus et monasterii Beate Clare civitatis Setabis, licet absenti, etc., et vestris quod dedistis etc., viginti quinque libras regalium Valencie ad complementum illarum duscentarum librarum per vos michi debitarum ratione picture cuiusdem retabuli invocationis Purissime ac Inmaculate Conceptionis Virginis Marie et beatorum Sancti Joannis Baptiste et Sancti Joannis Evangeliste jam constituti in ecclesia dicti conventus et monasterii Beate Clare dicte civitatis modus vero solutionis dictarum duscentarum librarum talis fuit et est videlicet que diebus preteritis habui et recepi centum libras de quibus fimavi vobis apocam in posse et manu honorabile et discreti [ ] die [ ] mensis [ ] anni [ ], et septuaginta quinque libras quod michi tradistis et solvistis in dicta civitatis Setabis, et restantes viginti quinque libras habui et recepi in presentiarum per manus Illustris Anthonii Bellvis, militis, de voluntate et ordine notarium infrascripti, de quibus illi feci chirographum et quia etc., renuntio etc. Actum in itinere Muriveteris, extramenia Valencia, etc.

Testes magnificus Dominicus Garate, mercator Valencie habitatore, et honorabile Gaspar Sanç, scriptor, dicte civitate degens.

**ACCV, protocolo de Pere Villacampa (1588), II.994, s/f. «Ápoca de Juan Sariñena a las monjas de Santa Clara», 7 de noviembre de 1588.**

Dictis loco, die et anno.

Noverint etc. quod ego, Joannes Saranyana, pictor, Valencie vicinus, scienter et confiteor etc. vobis, ad modum illustris domine Elisabeti de Cardona, abbatisse conventus et monasterii beate Clare civitatis Setabis in presenti trienni, absenti, etc., et vestris que per manus honorabile Baptiste de Aprille, ville operarii, dicte civitatis Valencie vicini, solventis pro ut ipse dixit ex pecuniis per vos eidem traditis ad dictum effectum dedistis etc., quinquaginta sex libras regalium Valentie per vos michi debitas, scilicet viginti libras ad complementum omnium illarum centum librarum dicte monete michi debitarum *per lo concert del pintar lo retaule dels dos Joannes per al claustro del dit monestir*, decem libras *de millors conforme al concert de dit retaule y per estrenes de aquell*. Et restantes viginti sex libras ad complementum dictarum quinquaginta sex librarum *per lo dorar y estofar los dos Joannes de bult movedisos que he fet per al altar major del dit convent*. Et etiam confiteor me fore solutum et satisfactum de omnibus et singulis laboraribus picturis et aliis operibus per me usque in hunc presentem diem factis in dicto conventu et monasterio intellectis etc., et quia etc., renuncio etc. Actum in itinere Muriveteris, extra menia Valencia, etc.

Testes honorabile Vicencius Torralva notarius regius et Vicencius Marti tapinerius Valencie degentes.

## REFERENCIAS

- Arciniega García, Luis: *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001.
- Benito Doménech, Fernando: *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.
- Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (coms.): *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.
- Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La Descripción Breve de las Medidas y Magnificencia... del Convento de Santa Clara de Játiva, por fray José Alberto Pina», *Ars Longa*, 14-15 (2005-2006), pp. 195-216.
- Cebrián i Molina, Josep Lluís, Navarro i Buenaventura, Beatriu: *Pintura sobre taula a Xàtiva. Segles XIV-XVI*. Xàtiva, Ulleye, 2017.
- Corbalán de Celis y Durán, Juan: «El retablo del altar mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 79 (2003), pp. 649-664.
- Fullana Mira, Luis (O. F. M.): «La Casa de Lauria en el Reino de Valencia», *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, València, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1924, vol. I, pp. 65-164.
- Galiana Chacón, Juan P.: «Claustre y senyoriu: el convent de Santa Clara de Xàtiva», *Cendres de Juny*, 1 (1994), pp. 57-64.
- Galiana Chacón, Juan P.: *Del claustro al señorío: el archivo del convento de Santa Clara de Xàtiva*, (Tesis de Licenciatura inédita), Universitat de València, 1988.
- Gómez Bárcena, M.<sup>a</sup> Jesús: «La devoción a Juan el Bautista y su proyección en los retablos: aportaciones a la modalidad esculpida tardogótica», en Melero Moneo, M.<sup>a</sup> Luisa; Español Beltrán, Francesca; Orriols i Alzina, Anna; Rico Camps, Daniel (eds.): *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de publicacions, 2001, pp. 407-422.
- Gómez Frechina, José: «53. La Virgen, San Juan y María Magdalena (Fondo de Calvario)», en Benito Doménech, Fernando (pres.): *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 164-165.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Arquitectura conventual medieval a Xàtiva i Montesa», en Corts, Joaquim (dir): *1er Congrés d'història de la Costera*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2006, pp. 525-543.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia», en Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes; Serra Desfilis, Amadeo. (coords.): *El Mediterráneo y el Arte Español: actas del IX Congreso del CEHA. Valencia, septiembre 1996*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 122-129.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI», *Locus Amoenus*, 11 (2011-2012), pp. 79-96.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *Arquitectura en la Valencia del Siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia, Albatros, 1998.
- Gómez-Ferrer, Mercedes: «El sepulcro del venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa encargo del conde de Benavente», *Espacio, Tiempo y Forma*, 8 (2020), pp. 397-416.

- Gómez-Ferrer, Mercedes: «Los sepulcros de los Covarrubias de la catedral de Valencia (1608), obra de los genoveses Bartolomé Abril y Joan Batista Semeria», en Gómez-Ferrer, Mercedes; Gil, Yolanda (coord.): *Geografías de la Movilidad Artística. Valencia en Época Moderna*. València, Universitat de València, 2021, pp. 81-106.
- Gómez-Ferrer, Mercedes: «New findings on the Genoese tomb of Archbishop Martín de Ayala, Valencia Cathedral, (1566) and Juan de Juanes living portraiture», *Colnaghi*, 5 (2019), pp. 140-157.
- González Baldoví, Mariano (coord.): *Els Tresors de les Clarisses del Museu de l'Almodí. Retorn del Sant Sopar*. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 2010.
- González Baldoví, Mariano: «Artistas y clientes en Xàtiva, 1550-1707», en Company, Ximo; Pons, Vicente; Aliaga, Joan (coms.): *Lux Mundi: Xàtiva 2007. Libros de estudiós*. València, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 537-571.
- Hernández Guardiola, Lorenzo; Ferrer Orts, Albert; López Azorín, María José; Gómez i Lozano, Josep-Marí: *Gaspar Requena, pintor valenciano del renacimiento (c. 1515 – después de 1585)*. Xàtiva, Ulleye, 2015.
- Muñoz Altabert, M. Lluïsa: *Les Corts valencianes de Felip III*. Valencia, PUV, 2005.
- Orellana, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valenciana, o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967.
- Pascual Montell, Vicente Gabriel: «Els Tomàs i l'escultura del segle XVII a Xàtiva», en Pérez Giménez, Juan Ignacio (ed.): *Thesaurus Ecclesiae, Thesaurus Mundi (III). Estudios sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, 2022, pp. 437-472.
- Rojas-Marcos González, Jesús: «Las esculturas barrocas de los Santos Juanes en el coleccionismo sevillano», en Holguera Cabrera, Antonio; Prieto Ustio, Ester; Uriondo Lozano, María (coords.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso Internacional*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, pp. 204-220.
- Ventura Conejero, Agustí: *Orígens del convent de Santa Clara de Xàtiva. Des de la fundació en 1325 fins a 1482*. Xàtiva, Mateu editors, 2007.
- Vilaplana Zurita, David: «Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano», *Saitabi*, 45 (1997), pp. 395-412.
- Viñes Macip, Gonzalo: *La patrona de Xàtiva*. València, Hijo de F. Vives Mora, 1923.



# TRABAJO, CLASE Y VIOLENCIA INSTITUCIONAL. TRES ESCENAS DEL SISTEMA DEL ARTE ESPAÑOL

## LABOUR, CLASS AND INSTITUTIONAL VIOLENCE. THREE SCENES FROM THE SPANISH ARTISTIC SYSTEM

Pablo Martínez<sup>1</sup>

Recibido: 25/09/2023 · Aceptado: 18/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.38417>

### Resumen<sup>2</sup>

A partir del análisis de tres casos: una creación artística, una reclamación laboral por vía judicial y un proyecto de mediación e investigación, este artículo aborda cómo el sistema del arte español se construye sobre la precarización y la reproducción del orden social. La primera escena del ensayo parte del vídeo «Las reglas del juego» (2022) donde la artista gallega María Ruido analiza cómo, mediante el borramiento de clase y la invisibilización de las condiciones materiales de los artistas, se perpetúan las desigualdades en el sistema del arte. La ficción de la meritocracia crea el espejismo de la igualdad de oportunidades, cuando en realidad sirve de coartada para justificar la desigualdad estructural. En un ejercicio cercano a la autoetnografía, la escena central del texto recorre la vida laboral del autor como si se tratase de un pedazo de la historia del trabajo en cultura en la España contemporánea, que se caracteriza por la violencia institucional y la judicialización de las reclamaciones laborales. La tercera escena analiza el proyecto «Condiciones de trabajo» (MACBA, 2021-2022) en el que artistas y educadores diseñaron un programa de investigación acerca de las condiciones de la producción del arte en la ciudad de Barcelona.

### Palabras clave

Clase; precariedad; sistema del arte español; arte contemporáneo; violencia institucional

---

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: [pablom38@ucm.es](mailto:pablom38@ucm.es)

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2048-4837>>

2. Este trabajo se ha podido llevar a cabo gracias a una ayuda Margarita Salas (2023-2024) para la formación de jóvenes doctores, financiada por la Unión Europea-NextGenerationEU, el Ministerio de Universidades y el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, mediante la convocatoria complementaria de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y como parte del proyecto I+D+i «Ritmos del trabajo femenino en la Historia del Arte y la cultura visual (Estado español, 1936-2022)», PID2021-126211OA-I0, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

## Abstract

Through the analysis of three cases: an artistic production, a judicial labour claim and a mediation and research project, this article addresses how the Spanish art system is built on precariousness and the reproduction of the social order. The first scene takes as its starting point the video «The Rules of the Game» [«Las reglas del juego»] (2022) where the Galician artist María Ruido analyses how, through the erasure of class and the invisibilisation of the material conditions of artists, the existing inequality in cultural production is perpetuated. The fiction of meritocracy creates a mirage of equal opportunities, when in fact it serves as an alibi to justify structural inequality. In an exercise close to autoethnography, the central scene of the essay traces the author's working life as if it were a piece of the history of work in culture in contemporary Spain, characterised by institutional violence and the judicialisation of labour claims. The third scene analyses the project «Working Conditions» (MACBA, 2021-2022) in which artists and educators designed a research programme about the conditions of art production in the city of Barcelona.

## Keywords

Class; precariousness; Spanish art system; institutional violence; contemporary art

.....

LA ECONOMÍA POLÍTICA Y SOCIOCULTURAL del pasado siglo en el Estado español ha compartido con los países de su entorno dos tendencias fundamentales en sus procesos «democratizadores»: por un lado, una transformación de las clases populares por la vía de la igualación consumista, dejaron de estar conformadas por «pobres» para pasar a estarlo por «gente»<sup>3</sup>, y por otro, la fantasía de que la educación y la meritocracia son elementos igualadores y garantes de la posibilidad de ascenso social<sup>4</sup>. Sobre el primero de los procesos, el propio Walter Benjamin alertó en su proyecto sobre los pasajes de París, ya en la década de los treinta, que el nacimiento de los grandes almacenes provocaba en los consumidores un sentimiento de masa que antes solo conocían por la carestía. Esa «fantasmagoría» desplazaba el concepto político de igualdad de los sujetos al reino de las cosas, «el consumidor reemplazaba al ciudadano, y la promesa de abundancia mercantil sustituía a la revolución social»<sup>5</sup>. La economía expansiva posterior a la Segunda Guerra Mundial no haría más que multiplicar exponencialmente la construcción de sociedades de la opulencia<sup>6</sup> a partir de la acumulación por desposesión<sup>7</sup>, los combustibles fósiles, el establecimiento de relaciones neocoloniales y el crédito. La segunda de las tendencias señaladas ha estado dirigida a responder a las demandas igualitarias de las sociedades. Se construyó a partir de la ficción consensuada de que una buena educación, acompañada de méritos individuales producto del esfuerzo, era garantía de ascenso social y poder adquisitivo. Estas dos tendencias en el plano material y simbólico —que la capacidad de consumo sometida a crédito nos iguala y que el éxito depende de la capacidad individual de trabajo— han conducido, a pesar de las desigualdades crecientes<sup>8</sup>, a sociedades capitalistas individualistas. La conflictividad en el campo de lo laboral se ha visto desarticulada por la falacia del ascensor social, por un lado, y, por otro, el silenciamiento e invisibilización de un nuevo proletariado compuesto en su mayoría por mano de obra sin permiso de residencia, sin contrato, o con contratos de cero horas<sup>9</sup>.

La ficción de que el éxito laboral, o la mera supervivencia, depende del talento individual es mucho más intensa en el campo del arte<sup>10</sup>. La construcción romántica del sujeto artista como un ente autónomo, desinteresado y desligado de sus necesidades materiales<sup>11</sup> ha desligado las prácticas de cualquier signo de clase que impide discernir los orígenes tanto de los artistas como, por extensión, de los

3. Todd, Selina: *El pueblo. Auge y declive de la clase obrera (1910 – 2010)*. Madrid, Akal, 2018, p. 16.

4. Rendueles, César: *Contra la igualdad de oportunidades: un panfleto igualitarista*. Barcelona, Seix Barral, 2020.

5. Citado por Buck-Morss, Susan: *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires, La marca editora, 2014, p. 103.

6. Galbraith, John K.: *La sociedad opulenta*. Madrid, Ed. Austral, 2012.

7. Harvey, David: *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. Madrid, Akal, 2017.

8. Piketty, Thomas: *Capital e ideología*. Barcelona, Deusto, 2019; Soria Espin, Javier: «El ascensor social en España. Un análisis sobre la movilidad intergeneracional de la renta», *EsadeEcpol Brief* (2022) [en línea]: <https://www.esade.edu/ecpol/es/publicaciones/el-ascensor-social-en-espana-un-analisis-sobre-la-movilidad-intergeneracional-de-la-renta/> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]

9. Piazza, Samuele: «We Want: First Person Plural, Present Indicative», en VV.AA.: *Vogliamo Tutto. Cultural Practices and Labor*. Milán, Lenz Press, 2021, p.15.

10. McRobbie, Angela: *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge, Polity, 2015.

11. Pernas, Begoña y Vila, Fefa: «Comer o ser comida», en VV.AA.: *Comer o no comer, o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*. Cat. exp. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002, pp. 207-218.

trabajadores de la cultura y, por tanto, la medida en la que necesitan remuneración para subsistir. Sin embargo, las posibilidades de acceder al mundo de la creación son «profundamente desiguales en términos de clase»<sup>12</sup>. Como expondré a continuación a partir de tres casos —un trabajo artístico, una reclamación laboral por vía judicial y un proyecto de mediación e investigación— el sistema del arte español se construye en buena medida sobre la violencia, la precarización y la reproducción del orden social mediante ese desdibujamiento de clase. Este relato situado<sup>13</sup> comparte con Maite Garbayo la pregunta epistémica «¿Cómo escribir sobre precariedad y arte contemporáneo desde una posición objetiva cuando todos los ámbitos de tu vida se ven afectados por ella?»<sup>14</sup>. En la escena central planteo un recorrido por mi vida laboral como un pedazo de la historia del trabajo cultural en la España del siglo XXI, ya que, en la estela de las verdades parciales y la objetividad encarnada de Haraway<sup>15</sup>, esta investigación comparte con Remedios Zafra que «se puede llegar a lo cultural a través del relato biográfico»<sup>16</sup>. La tercera de las escenas forma parte de una investigación artística que adopta el formato de programa educativo y entiende la educación como una práctica cultural independiente, con sus procesos de investigación propios<sup>17</sup> y no como un mero ejercicio de transmisión. A partir de este caso reivindico la práctica de la criticidad<sup>18</sup> desde una posición a caballo entre el dentro y el afuera del proceso de trabajo.

El artículo parte de diversos estudios previos sobre arte y precariedad elaborados en el Estado español, que, en algunos casos, especialmente el realizado por Isidro López Aparicio y Marta Pérez Ibáñez por el alcance y precisión que aportan sus datos, sirven de fuerte primaria para el análisis<sup>19</sup>. Con un procedimiento flexible que

12. Brook, Orian, et. alii: «Social Mobility and 'Openness' in Creative Occupations since the 1970s». *Sociology*, 57, 4 (2023) p.802 [en línea]: <https://doi.org/10.1177/00380385221129953> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].

13. Haraway, Donna: *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.

14. Garbayo Maetzu, Maite: «Maternidad, arte y precariedad», *Arte y políticas de identidad*, 19 (2018), pp. 67-82.

15. Haraway, Donna: *op. cit.*, pp. 313-346.

16. Zafra, Remedios: «La expectativa cruel. Ensayo sobre vidas-trabajo, precariedad y cultura», en Echaves, Marta; Gómez Villar, Antonio; Ruido, María: *Working Dead. Escenarios del postrabajo*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona/Instituto de Cultura/La Virreina Centre de la Imatge, 2019, p. 72.

17. Mörsch, Carmen: «Contradecirse uno mismo: la educación en museos y exposiciones como práctica crítica», en Collados, Antonio; Rodrigo, Javier: *Transductores: pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada, Centro José Guerrero, 2012, pp. 39-58.

18. Para Irit Rogoff, la criticidad no consiste en simplemente juzgar, analizar o encontrar fallos en algo desde una posición externa o de superioridad. Se trata, más bien, de una práctica situada, un compromiso activo y una forma de habitar un problema desde dentro. Es pasar de ser un «crítico» que mira a distancia a ser un «participante» que se implica en la complejidad de la situación para generar nuevas formas de pensar y actuar. Rogoff, Irit: «Los desencantados», *Eremuak*, 4 (2017), pp. 45-49.

19. Entre las que se cuentan: Ateca, Victoria y Villarroja, Anna: *Condiciones laborales y de vida de los artistas y profesionales de la cultura tras la pandemia*. Observatorio Social de La Caixa (2023) [en línea]: <https://elobservatoriosocial.fundacionlacaixa.org/-/como-son-las-condiciones-laborales-y-de-vida-de-los-artistas-y-profesionales-de-la-cultura> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]; López Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, Marta: «Actividad artística y precariedad laboral en España», *Arte y políticas de identidad*, 19 (2018), pp. 49-66 [en línea]: <https://doi.org/10.6018/reapi.359771> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]; Aliaga, Juan Vicente; Navarrete, Carmen (eds.): *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2017; Cancio Ferruz, Arturo: *Arte y precariedad. Nociones, preceptos, apegos, contextos, experiencias*. (Tesis doctoral inédita), UPV/EHU, 2018 [en línea]: <http://hdl.handle.net/10810/26679> [Consultado 25 de septiembre de 2023]; VV.AA.: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008; Zafra, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, Anagrama, 2017.

trabaja con diferentes fuentes de información de distinta naturaleza, muy cercano a lo que Jack Halberstarm ha denominado «metodología carroñera»<sup>20</sup>, este análisis pretende ser una aportación a un asunto que aún necesita más investigaciones, así como «nuevas aproximaciones metodológicas para determinar la naturaleza exacta de esta relación entre desigualdades de producción, desigualdades de consumo y desigualdades de representación»<sup>21</sup>.

## ESCENA I. LAS REGLAS DEL JUEGO



FIGURA 1. MARÍA RUIDO, IMAGEN DE: LAS REGLAS DEL JUEGO. UNA CONVERSACIÓN-PERFORMANCE EN PLANO SECUENCIA SOBRE DESCLASAMIENTO, VIOLENCIA INSTITUCIONAL Y PERFORMANCE DE CLASE ENTRE BRIGITTE VASALLO Y MARÍA RUIDO, 2022. Foto cortesía de la artista

En la construcción de una masa de consumidores y la producción de subjetividades individualistas confiadas de sus propias capacidades (los *selfmade* «men») ha sido fundamental la configuración de unos imaginarios de igualdad, así como el borramiento de los conflictos propios de la clase obrera, tanto en el arte como en el cine y la literatura. Una de las figuras que, en el panorama español, ha consagrado su creación a contraponer los relatos oficiales y a configurar una memoria obrera desde su experiencia como mujer, artista de origen rural y clase trabajadora, ha sido la gallega María Ruido. Anticipándose más de una década al relato que hiciera Didier Eribon<sup>22</sup> del regreso a su barrio obrero de origen, la artista ha mostrado en sus trabajos su condición de sujeto desclasado. La formación académica de Ruido, muy superior a la de sus progenitores, le ha dotado de unas

20. Halberstarm, Jack: *Masculinidad femenina*. Madrid-Barcelona, Egales, 2008, pp.32-34.

21. O'Brien, Dave, *et alii*: «Producing and Consuming Inequality: A Cultural Sociology of the Cultural Industries», *Cultural Sociology*, 11, 3 (2017), pp. 271-282, p. 273.

22. Eribon, Didier: *Regreso a Reims*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2017.



habilidades lingüísticas y un capital cultural que le han distanciado del lugar de donde proviene. Por otra parte, su origen periférico con bajo capital cultural, le ha situado en una posición difícil para lidiar en el elitista campo del arte. Su éxito como artista, su ascenso de clase semiótico-material, supone un logro individual que confirma el buen funcionamiento del proyecto meritocrático del liberalismo<sup>23</sup>, al tiempo que oculta su verdadera intención: el triunfo individual solo es posible si es a costa del fracaso de la mayoría, que permanece silenciosamente frustrada y en ocasiones endeudada tras sus estudios<sup>24</sup>. Paradójicamente, con su éxito refuerza el orden de clases existente<sup>25</sup>, una de las ideas centrales de su último trabajo: *Las reglas del juego. Una conversación-performance en plano secuencia sobre desclasamiento, violencia institucional y performance de clase entre Brigitte Vasallo y María Ruido* (2022) (FIGURA 1).

A lo largo de sus trayectorias, tanto Ruido como Vasallo han reivindicado una producción cultural situada en la intersección entre el campo del arte y los feminismos de clase. Con ello han configurado relatos críticos con la narrativa hegemónica y con un sistema que dificulta la representación de formas de vida subalternas por los sujetos oprimidos. La *conversación-performance* ha sido registrada en un plano secuencia que fluye guiado por sus gráciles gestos, el refinamiento de su voz y la sofisticación de su lenguaje. La imagen muestra los cuerpos de dos mujeres especialmente ataviadas para la ocasión: Vasallo de negro y Ruido con un sofisticado vestuario de colores pasteles que subrayan su feminidad, en lo que podríamos denominar un gesto paródico del género. El propio título de la *conversación-performance* haría una doble referencia a la performance como práctica artística, pero también a la performatividad del género y la identidad<sup>26</sup>. En el vídeo, la elección de mostrar cuerpos sin rostro subraya lo que la comunicación interpersonal tiene de constructo y en cierta medida lo exagera. Esa amplificación de lo «natural» que reside en la parodia, como supo ver Butler, muestra la situación fantasmática de todas las prácticas de género<sup>27</sup> y por extensión, podríamos añadir a la luz de la conversación, de clase. Porque si bien es cierto que la clase opera sobre relaciones que sobrepasan lo discursivo (que es el marco en el que Butler circunscribe la performatividad), en el campo del arte este juega un papel central, circunstancia que contribuye a ocultar las verdaderas condiciones materiales de quienes lo practican. Ruido y Vasallo se definen como impostoras que han alcanzado sus posiciones mediante una estrategia de camuflaje, «performando otra carne»<sup>28</sup>, en un ejercicio de autoficción muy comedido en el que siempre están atentas a qué decir y qué callar, cómo vestir y qué abordar en cada una de sus obras para «no enfadar». Ese performar otra carne es el de habitar una herida

23. Fraser, Nancy: *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.

24. Lazzarato, Maurizio: *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Buenos Aires, Amorrortu, 2013. Sobre la deuda como producción de subjetividad ligada a la educación superior: Moten, Fred y Harney, Stefano: *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*. Nueva York, Minor Compositions, 2013.

25. Lasch, Christopher: *La rebelión de las élites*. Barcelona, Paidós, 1996.

26. Butler, Judith: *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.

27. *Idem*, 285.

28. En palabras de María Ruido en la conversación-performance.

desde la que ambas transitan vitalmente y realizan su producción. Una «creación encarnada» que, como la «teoría encarnada» de Anzaldúa y Moraga, parte de los cuerpos, en tanto cuerpos sociales, pero también en cuanto carne<sup>29</sup>.

Los zapatos extremadamente limpios que aparecen en primer plano son signo de que, con su ascenso social, las artistas han dejado atrás el barro y el polvo propios del trabajo físico en el campo. Son dos mujeres que han triunfado en sus respectivos ámbitos, pero que se sienten fuera de lugar. No solo porque el espacio escogido para la grabación es un palacio, sino porque sus obras también parecen estarlo en el museo burgués y el negocio editorial. Ambas son migrantes de ciudad, pero, sobre todo, migrantes de clase. Son extranjeras en la casa familiar y extrañas en sus lugares de trabajo. Un sentimiento que Ruido abordó en *La memoria interior* (2002) cuando los migrantes en Frankfurt Vito Raimondi y los hermanos Costa, señalaban ser: «Extranjero aquí, extranjero allí... porque otra cosa no hay...»; o cuando escribe que quienes provienen como ella de clases trabajadoras perciben su «'extranjería' en medio de la 'endogamia'» del mundo del arte<sup>30</sup>. En sus trabajos hay rabia explícita, pero también melancolía vinculada al *habitus clivé*, que Pierre Bourdieu elaborara a partir de su propia experiencia adolescente como sujeto escindido entre dos mundos, en un desfase entre «una alta consagración escolar y una baja extracción social»<sup>31</sup>. Es el malestar de Eribon por pertenecer a dos mundos tan distantes «que parecen irreconciliables, pero que, sin embargo, coexisten en todo lo que uno es»<sup>32</sup>.

A pesar de constatar la permanente precariedad de los trabajadores de la cultura y sus bajos ingresos<sup>33</sup>, en el contexto español apenas se aborda el asunto de los orígenes de clase de los artistas<sup>34</sup>. Las características propias de la producción cultural<sup>35</sup> (que comparte su «flexibilidad, saqueo afectivo, movilidad, inseguridad o competencia brutal»<sup>36</sup> con otras formas de producción inmaterial) han propiciado, además, que el discurso de la precariedad haya sido secuestrado por las clases dominantes, que hablan de ella sin evidenciar sus condiciones materiales de origen, «el colchón» al que se refieren Ruido y Vasallo en distintas ocasiones en el vídeo<sup>37</sup>. La clase que

29. Moraga, Cherrie; Anzaldúa, Gloria: *This bridge called my back: Writings by radical women of color*. Watertown, Persephone Press, 1981.

30. Ruido, María: «Mamá, ¡Quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora», en: *Precarias a la Deriva: a la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid, Traficantes de sueños, 2004, pp. 259-267, p. 263.

31. Bourdieu, Pierre: *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 137-138.

32. Eribon, Didier: *op. cit.*, p. 14.

33. En el estudio realizado por López Aparicio y Pérez Ibáñez apuntan que «casi la mitad de los [artistas] encuestados (46'9%) declaran que sus ingresos totales anuales, contabilizando todas sus actividades profesionales, sean o no artísticas, es igual o inferior a 8.000,00 € al año, el umbral del salario mínimo interprofesional», López Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, Marta: *op. cit.*, p. 59. Ateca y Villarroya señalan que son los jóvenes menores de 35 años quienes sufren peores condiciones económicas, ya que el 70% «atravesaban dificultades económicas» y el 63% trabajan de forma irregular (...) [es el grupo] que más ha considerado abandonar su actividad»; Ateca, Victoria y Villarroya, Anna: *op. cit.*, p. 5.

34. No existen estudios específicos sobre la movilidad social en el campo del arte en España ni análisis específicos de clase.

35. Gielen, Pascal: *El murmullo de la multitud artística: arte global, política y posfordismo*. Madrid, Brumaria, 2014.

36. Ruido, María: *Mamá ¡quiero...*, p. 261.

37. En el estudio realizado por López Aparicio Pérez Ibáñez se indica que «un porcentaje muy reducido de los artistas encuestados, apenas el 15%, declara mantenerse exclusiva o casi exclusivamente de su actividad como creadores. Por ello, se mantiene la dependencia económica de su pareja o de otras personas: más del 55% declaran

posee los medios de producción y reproducción es la misma clase que en muchas ocasiones denuncia la precariedad del sector, usurpando a las personas de origen humilde parte de su discurso. No resulta extraño que personas acaudaladas acaben de abanderadas de la precariedad, como si esta «nos atravesase a todas por igual». Si bien la «precarización es un fenómeno gubernamental neoliberal estructural que afecta a la sociedad entera y que en pocos casos se basa en la libre elección»<sup>38</sup>, esta precarización de la fuerza de trabajo no afecta a todas por igual. A esto hay que sumar que, en el caso del trabajo cultural, esta precarización está estrechamente relacionada con uno de los valores fundamentales del sujeto artista, para quien la «soberanía» significa confiar principalmente en su 'libre' decisión de entrar en la precarización»<sup>39</sup>. No podemos dejar de pensar que tras esta «precarización del sí» del artista se esconde una estrategia de clase para mantener en las manos de las élites el ámbito de lo simbólico y la producción de imágenes como privilegiados aparatos de generación y difusión de ideología<sup>40</sup>. Precarizarse no es una opción para quien no tiene un colchón económico, por eso cada crisis expulsa a numerosos productores culturales del campo del arte hacia otras formas de trabajo<sup>41</sup>.

Estas desigualdades no son exclusivas del mundo del arte, ya que el filtro de clase ha comenzado mucho antes, en el espacio educativo. Como ha señalado César Rendueles, la desigualdad es un problema creciente en la universidad española, donde los estudiantes de orígenes económicos más acomodados son el 55%, la clase media supone el 34,4% y la baja apenas el 10,6%<sup>42</sup>. Uno de los motivos para que esto sea así tiene que ver no solo con la escasez de becas de la universidad española, sino con que los estudiantes más ricos pueden prolongar sus estudios en el tiempo. Cuentan con más oportunidades si fallan. Las aspiraciones están además estrechamente circunscritas a la posición de clase, ya que a menudo «los dominados ratifican la dominación eligiendo la exclusión escolar a la que están predestinados»<sup>43</sup>.

---

que sólo pueden cubrir hasta el 40% de los gastos comunes de la unidad familiar». De aquí se puede desprender que un alto porcentaje de artistas se mantienen por el colchón económico de su entorno: López Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, Marta: *op. cit.*, p. 59.

38. Lorey, Isabel: «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales», en *transform* (ed.): *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, traficantes de sueños, 2008, pp. 57-78, p. 76.

39. *Ídem*.

40. De Lauretis, Teresa; «La tecnología del género», en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, Ed. Horas y horas, 2008.

41. En el estudio realizado en 2022 tras la pandemia del Covid19 (1384 entrevistas a artistas y profesionales de la cultura), se constató que un 28% de los encuestados respondieron afirmativamente a la pregunta de si durante la crisis sanitaria pensaron abandonar su actividad creativa. Los trabajadores jóvenes de hasta 35 años (36%), los de las artes plásticas (33%) y los de las artes escénicas y audiovisuales (31%) fueron quienes más se plantearon esta alternativa. En Ateca, Victoria y Villarroja, Anna: *op. cit.*, p. 6. Por su parte, en el estudio de López Aparicio y Pérez Ibáñez (realizado solamente a artistas) los autores apuntan sobre los artistas que continuaron trabajando tras la crisis financiera de 2008: «un grupo de artistas resilientes que han conseguido mantenerse con el rendimiento de su trabajo», *op. cit.*, p. 61.

42. Rendueles, César: intervención en el congreso de los diputados del 28 de septiembre de 2022 [en línea]: <https://espejismosdigitales.wordpress.com/2022/09/28/mi-comparencia-en-la-comision-de-de-ciencia-innovacion-y-universidades-del-congreso-de-los-diputados-sobre-el-proyecto-de-ley-organica-del-sistema-universitario/> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]

43. Eribon, Didier: *op. cit.*, pp. 49-50

Como las gestoras culturales, como las artistas, como las profesoras asociadas<sup>44</sup> de la universidad que, por su origen, pueden imaginar dedicarse a su profesión y además cuentan con el capital familiar que les permite sostener sus vidas a pesar de sus precarios salarios con los que tienen que sufragar, además, los costes derivados de su protección en la seguridad social<sup>45</sup>. El campo del arte no solo recoge la desigualdad que proviene de las universidades, sino que la conserva y reproduce, por eso, como apuntan en su conversación-performance Vasallo y Ruido, es necesario avivar el resentimiento de clase, despertar la lucha de clases y estar enfadadas. Tal y como expresara Mark Fisher: «el resentimiento al privilegio y a la injusticia es en muchos casos el primer paso hacia la confrontación de los sentimientos de inferioridad introyectados y dados por sentido»<sup>46</sup>. Así pues, en línea con que la «jodidamente autorreferencial» burguesía «se adueña de todos los espacios»<sup>47</sup>, quizás ha llegado el momento de contraponer al rol de la productora cultural sonriente un tipo de productora cultural aguafiestas<sup>48</sup>, que recuerde en los eventos sociales del mundo del arte las diferencias de clase y explicita las economías de subsistencia de comisarias y artistas<sup>49</sup>. Sin embargo, como apunta Fisher, ese resentimiento es solo el primer paso. Por eso, a pesar de la lucidez con la que se abordan cuestiones casi inexploradas en las artes plásticas, la propuesta de Ruido corre el riesgo de quedar limitada al palacio donde se filma (y a los palacio-museos donde se muestra) si el resentimiento no invita a la acción colectiva necesaria para construir una coalición, no solamente con otras artistas de éxito, sino con las figuras de la industria del arte más precarizadas. Una coalición que trascienda la lucha basada en los intereses de clase (incluida la «clase cultural»<sup>50</sup>) y construya una más compleja en torno a valores anticapitalistas<sup>51</sup>. Una lucha que, como ya ha pasado en distintas ocasiones de la historia reciente, trascienda la crítica artista<sup>52</sup> y construya alianzas con quienes realizan actividades distintas a la creación, como las estudiantes en prácticas no remuneradas de galerías, como las limpiadoras de los centros de arte, y como veremos a continuación, como las falsas autónomas de los museos.

44. En algunos momentos del texto se ha preferido usar el femenino genérico para subrayar la condición femenina de la mayoría de los trabajos en el sector cultural.

45. En la Universidad Complutense de Madrid el sueldo bruto correspondiente a un profesor asociado con carga docente de seis horas semanales es de 9.891,56 euros. (2022) [en línea]: <https://www.ucm.es/portaldetransparencia/retribuciones-pdi-laboral> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]

46. Fisher, Mark: *Los fantasmas de mi vida; escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Caja Negra, 2018, p. 273.

47. Vasallo, Brigitte: *op. cit.*, pp. 11-12.

48. Ahmed, Sara: *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires, Caja Negra, 2019.

49. Jiménez, Carolina: «Cinco notas inacabadas sobre la clase social en el ámbito artístico y dos gestos a los que agarrarte», *adesk magazine*. (2022) [en línea]: <https://a-desk.org/magazine/cinco-notas-inacabadas-sobre-la-clase-social-en-el-ambito-artistico-y-dos-gestos-a-los-que-agarrarte/> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]

50. Rosler, Martha: *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

51. Olin Wright, Erik: *Cómo ser anticapitalista en el siglo XXI*. Madrid, Akal, 2020.

52. Boltanski, Luc y Chiapello, Eve: *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid, Akal, 2002.

## ESCENA II. FALSA AUTONOMÍA, PRECARIEDAD Y JUDICIALIZACIÓN DEL TRABAJO EN MUSEOS

He trabajado en museos durante casi veinte años. Comencé en julio de 2002, poco después de cumplir mis veinte. Fueron unas prácticas no remuneradas en el primer año del museo de mi ciudad, en el que era el último año de mi carrera, el último verano de la vida de mi madre. Tras esas prácticas comencé a hacer «visitas guiadas» en castellano y en francés en aquel museo. A la metodología empleada para aquellas visitas la denominé más tarde «la visita catálogo» ya que lo que se nos pedía era transmitir el conocimiento expuesto en la publicación que acompañaba a la exposición, que se nos solía dejar en préstamo el día antes de inaugurar. Esta práctica, de precariedad económica, afectiva y conceptual, aún persiste en numerosas instituciones<sup>53</sup>. Las visitas realizadas se cobraban mediante factura. Los pagos de cada factura podían retrasarse entre cinco y nueve meses. En esa época vivía en casa de mi padre y no necesitaba ese dinero para subsistir. Poco podía imaginarme por aquel entonces que, en lo laboral, aquella experiencia anticipaba lo que me iba a encontrar en mi futura trayectoria profesional. La racionalidad neoliberal<sup>54</sup> que impera en el museo del nuevo siglo no solo se funda sobre la austeridad y la regla del balance de ingresos y gastos, sino que es productora de un modelo de subjetivación que es el del empresario de sí mismo; el *homo economicus* que Foucault definiera como sujeto del capital<sup>55</sup>, como su propia fuente de ingresos, como una empresa de sí mismo.

En 2004 gané una de las becas de museología, ya extintas, que convocaba el Museo Reina Sofía y que estaba remunerada con 500 euros al mes (por aquel entonces el alquiler de una habitación en piso compartido en Madrid oscilaba ya entre los 250 y los 300 euros). Pude subsistir gracias a combinar estos ingresos con otros trabajos. Tras el periodo de becario me incorporé como coordinador de programas educativos en aquel museo nacional para desarrollar los programas de jóvenes y los primeros programas de colaboración en el barrio, una línea de trabajo en la que comencé a pensar en la potencia de lo colaborativo. Tras cuatro años como falso autónomo interpusé una demanda al museo junto a cerca de una veintena de compañeras en la misma situación de distintos departamentos (colecciones, restauración, exposiciones, protocolo, comunicación...). Sin embargo, el malestar producido por la negativa de la nueva dirección a incrementar nuestros salarios y la incomodidad de recopilar pruebas e iniciar un largo proceso judicial, así como

53. Así lo registra Miguel Vega con relación a su experiencia como mediador en el Museo Reina Sofía avanzada la década de los dos mil diez: «comenzábamos en la práctica de la mediación sin recibir ninguna formación y sin disponer de material de estudio». Detalla, además, la verticalidad de las relaciones con los equipos del museo y las expectativas de que su trabajo respondiese a una jerarquizada transmisión del conocimiento: comisario-educador-público. Carrillo, Jesús; Vega Manrique, Miguel. «¿Qué es un museo feminista? Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía», *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (8), (2018) 99–128, p.118.

54. Brown, Wendy: *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.

55. Foucault, Michel: «Nacimiento de la biopolítica», en *Estética, ética y hermenéutica, Obras Esenciales, Vol. III*. Barcelona, Paidós, 1999.



el hartazgo tras años de pagos atrasados de facturas, que eran mi única fuente de ingreso, me empujaron a buscar otro trabajo, que encontré antes de la fecha asignada para el juicio. Todas mis compañeras consiguieron que se reconociese su relación laboral con el museo por vía judicial.

En enero de 2009 me incorporé como falso autónomo a otro museo recién inaugurado en la Comunidad de Madrid. Mi generación vio florecer museos en todo el territorio español, aunque eso no se correspondiese con su estabilidad laboral. Allí desempeñé distintas funciones hasta 2016. Cuando mis compañeras —casi todas en la institución trabajábamos en régimen de autónomas<sup>56</sup>— demandaron al museo para reclamar su relación contractual —en ocasiones los pagos de las facturas se retrasaban hasta seis meses— empecé a pensar que ya era el momento de irme de aquella institución, no tanto porque no me quisiese sumar a la lucha de mis compañeras como por el desgaste que podía producir en mí un proceso que ya había vivido en mi trabajo anterior. La llegada de una nueva dirección al museo y sus intenciones respecto al área que dirigía acabaron por confirmar mi determinación.

En 2016 conseguí mediante concurso público mi primer contrato laboral en un museo donde trabajé durante cinco años. De allí fui despedido junto a otra compañera sin previo aviso, mediante un burofax en julio de 2021. En la carta mediante la cual el museo me notificaba el cese de mi relación laboral se aducían motivos «organizativos». Ante la falta de cualquier justificación coherente relacionada con el desempeño de mis funciones que avalase la decisión adoptada por la gerencia del museo me vi en la obligación de presentar una demanda por la improcedencia de mi despido, que fue reconocida, tras la celebración de un juicio el 25 de julio de 2022, en el mes de septiembre de ese año.

Traigo aquí el relato de mi vida profesional (que es común a las más de treinta compañeras que han acudido a juicio en esos tres museos -Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo y MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona) porque evidencia hasta qué punto en las instituciones museísticas públicas las relaciones laborales están judicializadas, lo cual es reflejo tanto de la rigidez en la legislación laboral y la contratación de algunas administraciones, como de la escasa voluntad de quienes se encuentran en sus puestos directivos por cambiar la situación de sus trabajadores, que ha de ser, en última instancia, siempre resuelta por la vía judicial, que resulta ser lenta, cara y que responde a los continuos procesos de desregulación del mercado de trabajo.

Si bien es cierto que en su investigación sobre la denuncia la teórica de la cultura Sarah Ahmed<sup>57</sup> se ha centrado en el estudio de casos de abusos sexuales, discriminación por razones de género, clase y raza, así como en los tortuosos procesos relacionados con su denuncia, hay múltiples conceptos que la autora despliega y que ayudan a entender la mecánica institucional y su violencia contra

56. A excepción del director, la responsable de colección, la contable y la responsable de comunicación el resto del personal éramos autónomos o trabajadores de empresas que ofrecían servicios externalizados como la seguridad, el mantenimiento o la limpieza.

57. Ahmed, Sara: *¡Denuncia! El activismo de la queja frente a la violencia institucional*. Buenos Aires, Caja Negra editores, 2022.

las trabajadoras. En la institución cultural española impera, cuando se trata de los derechos de sus equipos, el «fatalismo institucional» que describe Ahmed y que invita a pensar que «las instituciones son lo que son, de modo que no vale la pena intentar transformarlas»<sup>58</sup>. En ellas se despliega una poderosa «ineficiencia estratégica», que no consiste solamente en «un fracaso en el funcionamiento de las cosas, sino [que es] el modo en que las cosas están funcionando»<sup>59</sup>. En este sentido, la reiteración de la necesidad de apertura de juicios para regularizar los puestos de trabajo o para reclamar los derechos ante la violencia de despidos improcedentes no son casos aislados, errores en el sistema, sino que son, precisamente, ejemplos de cómo funciona este sistema. La exposición de la denuncia genera más violencia dentro de la institución, donde siempre es mejor estar callado porque, como bien apunta Ahmed «cuanto más cuestionamos las estructuras, más nos chocamos con ellas. De esta manera, intentar intervenir en la reproducción de una estructura es aprender sobre cómo se reproduce»<sup>60</sup>.

### ESCENA III. TENER O NO TENER RED: CONDICIONES DE TRABAJO



FIGURA 2. COLECTIVO CTR-I. IMAGEN DE LA CAMPAÑA SOBRE LA PRECARIEDAD EN LAS INSTITUCIONES CULTURALES EN LA CIUDAD DE BARCELONA, 2006. ENTRE LOS SLOGANS SE INCLUÍA: «HABLAR SOBRE PRECARIEDAD EN EL MCBA ES COMO RECIBIR UN SEMINARIO DE NUTRICIÓN EN EL MCDONALD'S»

Entre 1950 y 1975, seis millones de personas en el Estado español abandonan la vida campesina para desplazarse a la modernidad urbana y capitalista, convertidas en mano de obra no cualificada, en extranjeras, en analfabetas, en paletos<sup>61</sup>. Entre estos seis millones de personas que menciona Brigitte Vasallo en su texto para el catálogo de *Las reglas del juego* se encuentra el origen de muchas artistas y productoras culturales del estado español. Un conjunto de hijas de migrantes y nietas de analfabetos. Trabajadoras de la cultura sin colchón económico, sin linaje. En 2020, la necesidad de hablar sobre cómo esos orígenes de clase determinan la estabilidad de las artistas se volvió una cuestión prioritaria entre los componentes del área de programas del MACBA. En parte fue consecuencia de los devastadores

58. *Idem*, p. 136.

59. *Idem*, p. 164.

60. *Idem*, p. 288.

61. Vasallo, Brigitte: *Las reglas del juego*, cat. exp., Palma de Mallorca, Es Baluard, 2022, p. 6.

efectos de la pandemia en la comunidad artística con la que el museo trabajaba<sup>62</sup>, pero, sobre todo, por las implicaciones de las transformaciones que habían sido implementadas en el programa educativo del museo, que tenían su correspondencia en las formas de contratación de los artistas colaboradores.

Uno de los grandes desafíos de mi trabajo en el museo barcelonés fue la gestión de personal y el desarrollo de un programa que respondiese a las necesidades de una institución de las características del MACBA, del territorio en el que se ubica y que se ajustase a las posibilidades de contratación que ofrecía la gerencia del museo. En 2016, año en que me incorporé al museo, la mayor parte de las tareas educativas de la institución eran realizadas por el personal de una empresa externa: Serveis Educatius Ciut'art, que llevaba más de una década trabajando para el museo con alta conflictividad laboral, siendo el último de los conflictos la huelga que mantuvo el museo cerrado más de dos meses en 2017<sup>63</sup>; y, después, a partir de 2018, la empresa de servicios MagmaCultura. Tras muchas negociaciones con la gerencia y el equipo de técnicas de educación del museo, en 2019 se adoptó la decisión colectiva de cambiar el modelo de trabajo y abandonar las empresas de servicios para establecer una relación laboral directa con las educadoras. La propia relación «externalizada» suele generar un «doble y contradictorio sentido de pertenencia», por decirlo en palabras de Vega Manrique<sup>64</sup>. De este modo, paradójicamente, participé en la implantación del modelo de trabajo que me había acompañado desde mi primer «empleo» y que se basa en convertir a las educadoras de museos en *riders*, personas que deciden «por propia iniciativa» darse de alta de autónomas para trabajar en una institución pública que les ofrece una tarifa, un horario y un calendario de trabajo sin ninguna garantía de unos ingresos estables. No obstante, con esta fórmula se abandonaba el modelo fraudulento en el que el museo convocaba un concurso público para el diseño y realización del programa educativo, cuando en realidad lo que hacía era una subcontratación encubierta de trabajadoras. Recurrir a la fórmula del trabajo por proyectos fue la única posibilidad de salir de ese modelo viciado, ya que la gerencia se negaba a contratar educadoras en plantilla. Algo tan sencillo como establecer contratos laborales justos resultaba imposible en un museo.

Las negociaciones con gerencia desvelaron en parte la naturaleza del museo, que se encuentra escindido en dos mundos. Uno está regido por la razón neoliberal basada en la regla del ingreso y el gasto<sup>65</sup>, la corrección política y la relación con los patrocinadores. Ese mundo trabaja en horario de oficina y de lunes a viernes. El otro está encarnado por las trabajadoras más precarias de la institución, que suele coincidir con las que se prescinde con mayor facilidad, y que son quienes trabajan por las tardes, los festivos y los fines de semana, es decir, durante el tiempo de ocio de las visitantes del museo. Este segundo grupo está formado por aquellas que

62. Ateca, Victoria; Villarroya, Anna: *op. cit.*

63. Sobre la huelga y la gobernanza neoliberal del MACBA: Martínez, Pablo: «De los museos neoliberales a la nueva institucionalidad ecosocial: El Guggenheim como efecto insostenible», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII Historia del Arte*, 10 (2022), pp. 373–396.

64. Carrillo, Jesús y Vega Manrique, Miguel: *Op. cit.*, p. 116.

65. Brown, Wendy: *op. cit.*

creen en la potencia del arte para, justamente, desafiar la incapacidad del neoliberalismo para construir un lazo social. De una manera muy gráfica podríamos decir que quienes no muestran demasiado interés por la vida en el museo son aquellas que disfrutan de la suya en el tiempo de ocio, y quienes llenan de vida la institución son las que quedan privadas de su propia vida personal. Este es el marco que dio origen al proyecto de mediación e investigación «Condiciones de Trabajo»<sup>66</sup>, que era la culminación de ese proceso de mutación institucional en la que limitaciones en las formas de contratación determinaban unas prácticas de mediación específicas.

El título del proyecto se inspiró en la acción que llevaron a cabo algunos mediadores de la *documenta14* que portaron durante la muestra bolsas de tela con la frase inscrita «FEEL FREE TO ASK ME ABOUT MY WORKING CONDITIONS» (FIGURA 3). La propuesta curatorial de aquella edición era expresamente política y muy crítica con las formas de explotación del neoliberalismo y sus consecuencias de devastación planetaria<sup>67</sup>. Sin embargo, como sucede en buena parte de las instituciones culturales, el funcionamiento de *Documenta* y la relación con sus trabajadores respondía a la racionalidad neoliberal de ingresos-gastos y a la subcontratación del personal educativo. *Documenta14* contrató a la agencia de comunicación *Avantgarde*, que, a su vez reclutó a «profesionales de la cultura de diversos colores»<sup>68</sup> que facturaban por servicio. Esto es, los gastos de desplazamiento, los seguros médicos, así como las posibles bajas corrían a cargo de las educadoras, que, además, asumían el riesgo de que no surgiesen visitas, ya que facturaban por «servicio realizado». Ante tal situación de abuso, algunas de las mediadoras decidieron incluir sus condiciones laborales en el debate de las visitas guiadas para tensionar el discurso de la *documenta*: el neoliberalismo que se criticaba en la exposición como devastador era su lógica de funcionamiento. Algo similar a lo que había sucedido (y sucedía) en el MACBA en distintas épocas y formas. Ya en el año 2003, cuando el museo era



FIGURA 3. IMAGEN DE LA BOLSA DE LOS TRABAJADORES DE MEDIACIÓN DE DOCUMENTA 14, 2017

66. [En línea]: [www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/condiciones-trabajo](http://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/condiciones-trabajo) [Consultado: 20 de octubre de 2025]

67. Latimer, Quinn; Szymczyk, Adam (eds.): *The documenta 14 Reader*. Kassel: Prestel, 2017.

68. Laubscher, Felix: «FEEL FREE TO ASK ME ABOUT MY WORKING CONDITIONS. Eine kleine Stilkritik der documenta 14» [en línea]: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-6/feel-free-to-ask-me-about-my-working-conditions> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]. Sobre las condiciones de los trabajadores de mediación de *documenta 14* se puede ver también sus autopublicaciones *Dating the Chorus I* y *II* disponibles online <https://documenta-studien.de/en/dating-the-chorus-i-und-ii> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].

un referente de la nueva institucionalidad crítica<sup>69</sup>, el colectivo *Ctrl-i*<sup>70</sup>, formado por trabajadores de mediación y atención al público del museo externalizados leyeron un manifiesto público junto al colectivo *Chainworkers* en el que denunciaban sus condiciones de precariedad tanto conceptual como afectiva y material (FIGURA 2). *Chainworkers* había sido invitado a la institución para una jornada sobre «precariado social rebelde»<sup>71</sup> y sus integrantes acordaron con las trabajadoras externalizadas, sin conocimiento de la institución, ceder parte de su tiempo para la lectura de un manifiesto de denuncia de su situación laboral<sup>72</sup>. El MACBA, como buena parte de las instituciones neoliberales de la cultura de inicio de siglo, ejercitaba en público la autorreflexividad mostrando su sensibilidad respecto al problema, al tiempo que en privado mantenían su resolución en suspenso<sup>73</sup>. El discurso crítico de las salas y los programas públicos, que había configurado un modelo de museo contrahegemónico que aspiraba a construir una contraesfera pública<sup>74</sup>, ocultaba otro modelo institucional que aplicaba las fórmulas neoliberales más avanzadas en la contratación de sus equipos de atención al público y mediación, en buena medida artistas jóvenes de la ciudad, algo que aún sucedía más de una década después:

[Somos] trabajadores del MACBA subcontratados por la empresa de servicios Ciut'art. Nuestro sueldo es de, aproximadamente, 6€ la hora. En el caso de los educadores, se habrían de sumar 9€ al realizar una visita guiada en inglés o 3€ en el caso de que esta sea en catalán o en castellano. Sin embargo, MACBA paga por nuestros servicios cerca de 15€ la hora y la entrada que da acceso a esta institución cuesta 10€ [...]»<sup>75</sup>

Nuestro trabajo, nuestros cuerpos, son los mismos que ejercen como mediadores entre el museo y el público que accede al edificio. Estos son también los mismos cuerpos que elaboran los discursos con los que el público entra en contacto con las obras de un museo que se posiciona frontalmente en contra de nuestra precariedad, un museo que, al mismo tiempo, la niega invisibilizándola<sup>76</sup>.

Si bien en el año 2021 el MACBA ya no contaba con empresas intermediarias para contratar a los artistas colaboradores, el método de trabajo por proyectos los sometía a una permanente condición precaria, similar a la que denunciaban las mediadoras

69. Ribalta, Jorge: «Experimentos para una nueva institucionalidad», en *Objetos relacionales: la Colección MACBA 2002-2007*. Barcelona, MACBA, 2009, pp. 225-265.

70. <https://sindominio.net/ctrl-i/index.html>

71. <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/fons-historic-macba/chainworkers-mayday-precariat-social-rebel-flyer>

72. «Misteriosamente», aquellas que participaron en la acción perdieron en los meses sucesivos sus puestos de trabajo [https://sindominio.net/ctrl-i/invert\\_and\\_subvert.html](https://sindominio.net/ctrl-i/invert_and_subvert.html)

73. Davis, Anthony: «ake Me I Am Yours: Neoliberalising the Cultural Institution», *Metamuse* (2007) [en línea]: <https://www.metamute.org/editorial/articles/take-me-im-yours-neoliberalising-cultural-institution> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].

74. Kluge, Alexander y Negt, Oskar: «Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria», en Blanco, Paloma, et alii: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 227-272.

75. Texto extraído de las hojas volantes que los manifestantes entregaban a las visitantes del museo durante la huelga en 2016.

76. Arilla, Alexander: «En el museo hay unos cartones que me hablan de Capitalismo. (Apuntes para un texto futuro)», en VV.AA.: *La década de 1990: Rewind & Forward. Cap una competència pública de l'art*. Barcelona, MACBA, 2018. p. 18.



de *documenta 14*. Para abordar el asunto en su complejidad, se concibió el proyecto de investigación, educación e intervención «Condiciones de trabajo» (FIGURA 4). Este proceso se llevaría a cabo por parte de los artistas que ya colaboraban con el museo<sup>77</sup> y debía discurrir en paralelo al diseño de un nuevo modelo de colaboración con relaciones contractuales, afectivas y de visibilidad distintas a las que se habían mantenido hasta el momento.

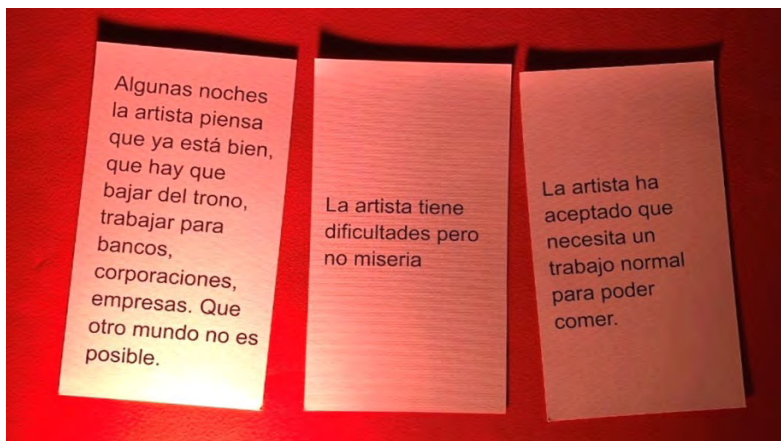


FIGURA 4. ALGUNAS DE LAS CARTAS CON LAS PREGUNTAS DEL TAROT DEL PROYECTO «CONDICIONES DE TRABAJO», 2021. Foto: equipo de educación del MACBA

Para su realización se programaron una serie de encuentros con artistas, mediadores y colectivos de la ciudad. Uno de los interrogantes claves de toda la organización del proyecto tenía que ver con la pregunta «¿Cómo hablar de cosas íntimas sin rompernos?»<sup>78</sup>. Para ello se trabajó con una serie de temas que se consensuaron por el equipo de trabajo y que tenían que ver con la clase, la relación de ingresos y gastos, los espacios de trabajo, de almacenamiento de la obra, de transporte; sobre los costes de sus producciones, si tenían hijos o personas a su cargo...

Hablamos de precariedad en nuestro trabajo, de adelantar dinero para poder crear, de pagar la cuota de autónomos, de no tener taller de trabajo y utilizar los bares, casas de amigos, la calle para producir. Hablamos de hacer otros trabajos para poder hacer nuestro trabajo, de las veces que hemos encontrado nuestra nevera vacía, de qué hacer cuando tus padres ya no pueden ayudarte. Escuchamos cómo estamos acostumbradas a hacer de la necesidad virtud, cómo nos las ingeniamos

77. El proyecto estuvo a cargo de algunas integrantes del equipo de educación y programas públicos del museo (Alicia Escobio e Isaac Sanjuan) y por las artistas Cristina Celada, Marc Larré y Marc Vives, que llevaban años colaborando de distintas formas con el museo. Estaba dirigido a grupos de Bachillerato, Universitarios, entidades y asociaciones que visitarían el estudio de los artistas de la exposición *Panorama: apuntes para un incendio de los ojos*, en el MACBA entre octubre de 2021 y febrero de 2022. La actividad se articulaba en torno a la lectura de unas cartas del tarot específicamente diseñadas para la ocasión y que servían para detonar los temas de discusión de cada encuentro con los artistas.

78. Conversación entre Cris Celada, Alicia Escobio, Marc Larré, Isaac Sanjuan y Marc Vives, para la publicación que acompaña al proyecto «Condiciones de trabajo», MACBA. (inédita).

para hacer posible lo que aparece cuando nos ponemos a trabajar, de cómo todo se cuele y aparece en nuestra obra, de forma más o menos explícita<sup>79</sup>.

En el listado de temas, la clase aparecía como la primera de las cuestiones, ya que se quería incidir en aquello que normalmente no se pregunta y pretendía indagar en qué medida las desigualdades de origen imposibilitan el desarrollo de ciertas carreras. A diferencia de los feminismos, que han conseguido hacer visibles las desigualdades entre géneros con relación a los trabajos productivos y reproductivos y el modo en que estos determinan las carreras profesionales, parece que las condiciones de origen han sido borradas por el relato posibilista de la meritocracia liberal que apuntaba más arriba. El mérito y el entusiasmo acaban por ser la coartada para eliminar ciertos relatos del campo del arte.

Más allá de la situación laboral, en un contexto más amplio de multicrisis: social, (pos)pandémica, energética, migratoria, de vivienda, ecológica... el proyecto se interrogó sobre otros aspectos esenciales del trabajo de las artistas: «¿qué formas adopta el trabajo artístico en la Barcelona de los años veinte?, ¿cuáles son las condiciones del trabajo artístico?, ¿cómo dan forma las condiciones de trabajo a la propia práctica artística?»<sup>80</sup> Como señalaba Isaac Sanjuan al final del proyecto, tras los encuentros con todos los artistas, se hacía palpable cómo en todas sus decisiones «se mezclaba lo estético y artístico con la condición material y pragmática: de transporte, de coste del material...»<sup>81</sup>. Esas condiciones de las que habla Sanjuan forman parte de las reglas del juego a las que aludían Ruido y Vasallo en su conversación. Si ellas hablaban de la necesidad de disimular, de fingir, de «performar otra carne», Alicia Escobio, del equipo del MACBA como Sanjuan, señalaba la necesidad de construir espacios seguros de solidaridad en los que sea posible quitarse ese disfraz: «Generamos empatía entre nosotros en el momento en el que descubrimos esas condiciones, no sé qué habría pasado si alguno de nosotros no hubiera sido de clase obrera»<sup>82</sup>. Esos espacios seguros se aparecen como imprescindibles para revertir las mecánicas de unas instituciones que perpetúan tanto la precariedad como los privilegios. La investigación inicial de «Condiciones de trabajo» concluyó, pero el equipo del museo, junto a las artistas, continúan en la actualidad intentando que, además de fortalecer los lazos afectivos y debatir acerca de aquello de lo que nunca se habla, mejoren sus precarias condiciones laborales.

## CONCLUSIONES

Si las instituciones públicas tuviesen como prioridad promover relaciones laborales dignas se acabaría con parte de la precarización del sector cultural. Este compromiso por parte de la institución con sus trabajadoras, su economía, su

79. Cris Celada en *op. cit.*

80. Así aparece reflejado en la propuesta de la actividad en la página web del museo <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/condiciones-trabajo>

81. En la conversación sobre «Condiciones de trabajo», *op. cit.*

82. *Ibid.*

vida y su salud mental<sup>83</sup> mejoraría considerablemente la producción cultural y sus impactos en la ciudadanía<sup>84</sup>. La precariedad de las artistas y productores culturales revela la necesidad de construir alianzas de clase con el resto de las agentes del sector cultural: desde limpiadoras, a transportistas o personal de seguridad, para comenzar a borrar la excepcionalidad de la clase creativa<sup>85</sup>.

La persistente precariedad estructural del sector, agravada durante la pandemia, ha activado iniciativas que sobrepasan la lucha parcial de la mejora salarial y se orientan en la demanda de una renta básica universal como una de las mejores políticas culturales<sup>86</sup>. En *El problema del trabajo* Kathi Weeks<sup>87</sup> plantea esa «demanda utópica» de una renta básica, así como la reducción del tiempo de trabajo. En su propuesta, Weeks expresa la necesidad de extender experiencias de vida como antagonistas del trabajo y plantea la necesidad de «una vida contra el trabajo». A partir de la máxima rimbaudiana de un «arte para cambiar la vida», se podría ampliar la demanda utópica de una renta básica universal hacia «un arte como vida contra el trabajo». Una reivindicación de la plena redistribución de la riqueza y un derecho a la creación que contravenga el socialdemócrata extendido «derecho (al consumo) de la cultura» y así, hacer presente una vez más la reivindicación de los trabajadores intermitentes franceses de principios de siglo de «Ninguna cultura sin derechos sociales»<sup>88</sup>.

83. Ateca, Victoria; Villarroja, Anna: *op. cit.*

84. En este sentido es encomiable todo el trabajo realizado por AMECUM, la Asociación de mediadores culturales de Madrid, que han redactado de forma colectiva un manual de buenas prácticas de la mediación cultural <https://amecum.es/>

85. Piskur, Bojana: «Can We, the Cultural Workers, Speak», VV.AA.: *Art at Work*. Ljubljana, Moderna Galería, 2023, pp. 91-93.

86. <https://nativa.cat/2020/04/gent-que-treballa-en-cultura-per-una-renda-basica-universal-i-incondicional/#castella>

87. Weeks, Kathi: *El problema del trabajo. Feminismo, marxismo, políticas contra el trabajo e imaginarios más allá del trabajo*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020, p. 313.

88. Lazzarato, Maurizio: «Las desdichas de la 'crítica artista' y del empleo cultural», *Transversal* (2007) [en línea]: <https://transversal.at/transversal/0207/lazzarato/es> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].

## REFERENCIAS

- Ahmed, Sara: *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- Ahmed, Sara: *¡Denuncia! El activismo de la queja frente a la violencia institucional*. Buenos Aires, Caja Negra editores, 2022.
- Aliaga, Juan Vicente; Navarrete, Carmen (eds.): *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2017.
- Arilla, Alexander: «En el museo hay unos cartones que me hablan de Capitalismo. (Apuntes para un texto futuro)», en VV.AA.: *La década de 1990: Rewind & Forward. Cap una competència pública de l'art*. Barcelona, MACBA, 2018.
- Ateca, Victoria; Villarroja, Anna: *Condiciones laborales y de vida de los artistas y profesionales de la cultura tras la pandemia*, *Observatorio Social de La Caixa* (2023) [en línea]: <https://elobservatoriosocial.fundacionlacaixa.org/-/como-son-las-condiciones-laborales-y-de-vida-de-los-artistas-y-profesionales-de-la-cultura> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]
- Boltanski, Luc y Chiapello, Eve: *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid, Akal, 2002.
- Bourdieu, Pierre: *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Brook, Orian, et. alii: «Social Mobility and 'Openness' in Creative Occupations since the 1970s.». *Sociology*, 57, 4 (2023), pp. 789-810.
- Brown, Wendy: *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.
- Buck-Morss, Susan: *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires, La marca editora, 2014.
- Butler, Judith: *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.
- Cancio Ferruz, Arturo: *Arte y precariedad. Nociones, preceptos, apegos, contextos, experiencias*. (Tesis doctoral inédita), UPV/EHU, 2018. [en línea]: <http://hdl.handle.net/10810/26679> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Carrillo, Jesús; Vega Manrique, Miguel: «¿Qué es un museo feminista? Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía», *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, 8 (2018), 99-128. <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27452>
- Davis, Anthony: «Take Me I Am Yours: Neoliberalising the Cultural Institution», *Metamuse*, (2007) [en línea]: <https://www.metamute.org/editorial/articles/take-me-im-yours-neoliberalising-cultural-institution> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- De Lauretis, Teresa: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, ed. horas y Horas, 2000.
- Eribon, Didier: *Regreso a Reims*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2017.
- Fisher, Mark: *Los fantasmas de mi vida; escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Caja Negra, 2018.
- Foucault, Michel: «Nacimiento de la biopolítica», en *Estética, ética y hermenéutica, Obras Esenciales, Vol. III*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Fraser, Nancy: *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.
- Galbraith, John K.: *La sociedad opulenta*. Madrid, Ed. Austral, 2012.
- Garbayo Maetzu, Maite: «Maternidad, arte y precariedad», *Arte y políticas de identidad*, 19 (2018), pp. 67-82.

- Gielen, Pascal: *El murmullo de la multitud artística: arte global, política y posfordismo*. Madrid, Brumaria, 2014.
- Halberstarm, Jack: *Masculinidad femenina*. Madrid-Barcelona, Egales, 2008.
- Haraway, Donna: *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Harvey, David: *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. Madrid, Akal, 2017.
- Jiménez, Carolina: «Cinco notas inacabadas sobre la clase social en el ámbito artístico y dos gestos a los que agarrarte», *adesk magazine* (2022) [en línea]: <https://a-desk.org/magazine/cinco-notas-inacabadas-sobre-la-clase-social-en-el-ambito-artistico-y-dos-gestos-a-los-que-agarrarte/> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Kluge, Alexander y Negt, Oskar: «Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria», en Blanco, Paloma, et alii: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 227-272.
- Lasch, Christopher: *La rebelión de las élites*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Latimer, Quinn y Szymczyk, Adam (eds.): *The documenta 14 Reader*. Kassel, Prestel, 2017.
- Laubscher, Felix: «FEEL FREE TO ASK ME ABOUT MY WORKING CONDITIONS. Eine kleine Stilkritik der documenta 14» [en línea]: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-6/feel-free-to-ask-me-about-my-working-conditions/> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Lazzarato, Maurizio: «Las desdichas de la 'crítica artist' y del empleo cultural», *Transversal* (2007) [en línea]: <https://transversal.at/transversal/0207/lazzarato/es> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Lazzarato, Maurizio: *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Buenos Aires, Amorrortu, 2013.
- López Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, Marta: «Actividad artística y precariedad laboral en España», *Arte y políticas de identidad*, 19 (2018), pp. 49-66 [en línea]: <https://doi.org/10.6018/realpi.359771> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Lorey, Isabel: «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales», en *transform* (ed.): *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, traficantes de sueños, 2008, pp. 57-78.
- Martínez, Pablo: «Hastadieciocho.mncars. Jóvenes en el Museo», en Calaf, Roser; Fontanal Olaia; Valle, Rosa Eva (coords.): *Museos de Arte y Educación. Construir patrimonios desde la diversidad*. Gijón, Ed. Trea, 2007.
- Martínez, Pablo: «Distrito MNCARS. Políticas de proximidad: el potencial del museo como agente social para el cambio», *actas del I Congreso Internacional Los museos en la educación*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008.
- Martínez, Pablo: «De los museos neoliberales a la nueva institucionalidad ecosocial: El Guggenheim como efecto insostenible», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII Historia del Arte* 10 (2022), pp. 373-396.
- McRobbie, Angela: *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge, Polity, 2015.
- Moraga, Cherrie; Anzaldúa, Gloria: *This bridge called my back: Writings by radical women of color*. Watertown, Persephone Press, 1981.
- Mörsch, Carmen: «Contradecirse uno mismo: la educación en museos y exposiciones como práctica crítica», en Collados, Antonio; Rodrigo, Javier (eds.): *Transductores: pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada, Centro José Guerrero, 2012, pp. 39-58.



- Moten, Fred; Harney, Stefano: *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*. Nueva York, Minor Compositions, 2013.
- O'Brien, Dave, *et alii*: «Producing and Consuming Inequality: A Cultural Sociology of the Cultural Industries». *Cultural Sociology*, 11, 3 (2017), pp. 271-282 [en línea]: <https://doi.org/10.1177/1749975517712465> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Olin Wright, Erik: *Cómo ser anticapitalista en el siglo XXI*. Madrid, Akal, 2020.
- Pernas, Begoña; Vila, Fefa: «Comer o ser comida», en VV.AA.: *Comer o no comer, o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*. Cat. exp. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002, pp. 207-218.
- Piazza, Samuele: «We Want: First Person Plural, Present Indicative», en VV.AA.: *Vogliamo Tutto. Cultural Practices and Labor*. Milán, Lenz Press, 2021, pp. 9-19.
- Picketty, Thomas: *Capital e ideología*. Barcelona, Deusto, 2019.
- Piskur, Bojana: «Can We, the Cultural Workers, Speak», en *Art at Work*. Ljubljana, Moderna Galería, 2023, pp. 91-93.
- Rendueles, César: *Contra la igualdad de oportunidades: un panfleto igualitarista*. Barcelona, Seix Barral, 2020.
- Rosler, Martha: *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.
- Ribalta, Jorge: «Experimentos para una nueva institucionalidad», en *Objetos relacionales: la Colección MACBA 2002-2007*. Barcelona, MACBA, 2009, pp. 225-265.
- Rogoff, Irit: «Los desencantados», *Eremuak*, 4 (2017), pp. 45-49.
- Ruido, María: «Mamá, ¡Quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora», en: *PRECARIAS A LA DERIVA: a la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid, Traficantes de sueños, 2004, pp. 259-267.
- Soria Espin, Javier: «El ascensor social en España. Un análisis sobre la movilidad intergeneracional de la renta», *EsadeEcpol* (2022) [en línea]: <https://www.esade.edu/ecpol/es/publicaciones/el-ascensor-social-en-espana-un-analisis-sobre-la-movilidad-intergeneracional-de-la-renta/> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Todd, Selina: *El pueblo. Auge y declive de la clase obrera (1910 – 2010)*. Madrid, Akal, 2018.
- Vasallo, Brigitte: *Las reglas del juego*. cat. exp., Palma de Mallorca, Es Baluard, 2022.
- VV.AA.: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008.
- Weeks, Kathi: *El problema del trabajo. Feminismo, marxismo, políticas contra el trabajo e imaginarios más allá del trabajo*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.
- Zafra, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, Anagrama, 2017.
- Zafra, Remedios: «La expectativa cruel. Ensayo sobre vidas-trabajo, precariedad y cultura», en Echaves, Marta; Gómez Villar, Antonio; Ruido, María: *Working Dead. Escenarios del postrabajo*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona/Instituto de Cultura/La Virreina Centre de la Imatge, 2019.



# LAS MÚLTIPLES VIDAS DE UN MANUSCRITO ILUMINADO DEL *FUERO JUZGO*: ANÁLISIS MATERIAL, ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO DEL CÓDICE RAE MS. 54

## THE MULTIPLE LIVES OF AN ILLUMINATED *FUERO JUZGO* MANUSCRIPT: MATERIAL, STYLISTIC AND ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF THE CODEX RAE MS. 54

Jorge Prádanos Fernández<sup>1</sup>

Recibido: 06/11/2023 · Aceptado: 20/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.38783>

### Resumen<sup>2</sup>

El código RAE Ms. 54 es una copia del siglo XIII del *Fuero Juzgo* poco conocida y estudiada. Es un manuscrito cuidado en su materialidad, que ha conservado de manera parcial un programa icónico que es fruto de un proceso de composición pictórica complejo y realizado en diversas fases. En este trabajo se analiza el conjunto de imágenes conservadas, clasificando las diversas etapas de iluminación e iluminadores implicados. El análisis del código revela que existió un repertorio iluminado inicial que fue sustituido por otro más tardío que constituye un ejemplo de la introducción de formas italianizantes en la iluminación castellana.

### Palabras clave

*Fuero Juzgo*; iluminación; manuscrito; figuración; iconografía jurídica

### Abstract

The codex RAE MS. 54 is a 13<sup>th</sup> century copy of the *Fuero Juzgo* that is little-known and under-studied. This carefully crafted manuscript has partially preserved an iconic program, which was the result of a complex process of pictorial composition carried out in various phases. In this work the author analyzes the set of preserved

---

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: [jorgeopra@ucm.es](mailto:jorgeopra@ucm.es)

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-2701-1554>>

2. Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco de mi pertenencia al GIR de la Universidad de Valladolid «IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo». Asimismo, se ha podido realizar gracias a un contrato postdoctoral Margarita Salas de la Universidad Complutense de Madrid y el Ministerio de Universidades, financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU y en el marco del proyecto de investigación asociado «Estudiar la ley: análisis de la iluminación de los manuscritos del *Fuero Juzgo* y fueros municipales hispánicos».

images, classifying the different stages of illumination and the illuminators involved. The analysis of the codex reveals that there was an initial illuminated repertoire that was replaced by a later one, which constitutes an example of the introduction of Italian forms in Castilian illumination.

### Keywords

*Fuero Juzgo*; illumination; manuscript; figuration; legal iconography

.....

## INTRODUCCIÓN

La biblioteca de la Real Academia Española atesora un número significativo de manuscritos bajomedievales de obras jurídicas tan importantes como el *Fuero Juzgo*. Este texto es la traducción al romance<sup>3</sup> efectuada en el siglo XIII<sup>4</sup> del *Liber Iudiciorum*, un corpus legislativo de tradición hispanovisigoda que fue la principal obra jurídica en los reinos cristianos peninsulares durante la Alta Edad Media. Dividido en doce libros, regulaba aspectos diversos de la sociedad, desde cuestiones vinculadas al origen de la potestad de la ley, regulación de donaciones, bienes y herencias, hasta el establecimiento del estatuto contra los judíos y herejes.

Con respecto al *Fuero Juzgo*, existen dos manuscritos<sup>5</sup> que presentan un aparato icónico destacado<sup>6</sup>. En este trabajo nos centraremos en el manuscrito Real Academia Española (RAE), Ms. 54<sup>7</sup>, una copia del *Fuero Juzgo* procedente del fondo del conde de Gondomar. Es un códice de cierta prestancia, dado que presenta un nutrido número de escenas iluminadas, aunque no ha sido estudiado por los especialistas en el libro manuscrito castellano iluminado.

Domínguez Bordona no lo registró en su catálogo de manuscritos<sup>8</sup>. De hecho, parece que no conocía el fondo de manuscritos de la RAE o no pudo estudiarlo. Otros especialistas en manuscritos iluminados castellanos no llegaron a localizar estos ejemplares. Así, cuando la profesora Rodríguez Porto<sup>9</sup> realizó su tesis doctoral aludió a dos códices pertenecientes al marqués de Malpica mencionados en la edición de la Academia, pero no los logró identificar.

3. La denominación de la obra no ha sido uniforme a lo largo del tiempo. Así encontramos en la versión romance los títulos siguientes: *Fuero Juzgo*, *Libro de los jueces*, *Enseñamiento de las leyes*, *El libro julgo de las leyes*, *Libro yudgo*, etc. Lo mismo sucede con la versión original latina llamada *Liber Iudiciorum*, *Liber Iudicum*, *Liber goticum*, *Liber iudicis*, *Lex gotorum*, *Librum iudicum* (Coronas González 2015, 11-12). También puede haber confusión en una misma edición, como sucede en la de 1792 del canónigo calagurritano Juan Antonio Llorente, donde se la llama *Leyes del Fuero-Juzgo*, o *Recopilacion de las leyes de los wisi-godos españoles, titulada primeramente Liber Iudicum, despues Forum Iudicum y últimamente Fuero-Juzgo*.

4. La primera mención del *Fuero Juzgo* como traducción romance aparece en 1241, cuando Fernando III otorgó a la reciente conquistada Córdoba una copia del texto: «Otorgo et mando que el Libro ludgo que les doy do, que ge lo mandare trasladar en romanz et sea lamado fuero de Cordoua». Véase: Castillo Lluch, Mónica: «Las fechas del Fuero Juzgo: avatares históricos e historiográficos de la versión romance de la ley visigótica (II)», en López Serena, Araceli; Narbona Jiménez, Antonio; Rey Quesada, Santiago del (eds.): *El español a través del tiempo: estudios ofrecidos a Rafael Cano Aguilar*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, p. 51.

5. Por motivos de extensión del texto no analizaré el otro manuscrito —el Madrid, RAE Ms. 49—, pero merece un estudio individualizado que me gustaría abordar en un futuro, dada la calidad del repertorio ilustrativo que contiene.

6. Utilizo el término «aparato icónico» para referirme al conjunto de elementos que conforman el repertorio figurativo, tal y como lo utiliza y aconseja la profesora Fernández Fernández. Véase: Fernández Fernández, Laura, «Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos», en Avenoza, Gemma, Fernández Fernández, Laura, Soriano Robles, *La producción del libro en la Edad Media: una visión interdisciplinar*. Madrid: Sílex, pp. 139-140.

7. Está digitalizado en la Biblioteca Digital de Madrid: [En línea] [https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid\\_publicacion/es/consulta/registro.do?id=13769](https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=13769) [Consultado: el 30 de octubre de 2023].

8. Domínguez Bordona, Jesús: *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España. Tomo I. Ávila-Madrid*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933.

9. Rodríguez Porto, Rosa: *Thesaurum. La Crónica Troyana de Alfonso XI (Escorial, h.l.6) y los libros iluminados de la monarquía castellana (1284-1369)*, (Tesis doctoral inédita), Universidade de Santiago de Compostela, 2012, II, p. 174, n. 3.



Asimismo, desde el campo de la Historia del Derecho, Alonso Martín<sup>10</sup> intentó localizar este ejemplar y otro procedente del mismo fondo sin éxito. Ambos figuraban en el prólogo de la edición del *Fuero Juzgo* de la RAE (1815) y también fueron utilizados por Floranes. Más recientemente Camino Martínez<sup>11</sup> pudo identificarlos con el Gondomar 1 —nomenclatura dada por Alonso Martín— y Malpica 2 —por el prólogo de la edición RAE de 1815—, aunque no profundizó en su repertorio ilustrativo al tratarse de un aspecto ajeno a su campo de estudio.

A esta información, se suma un documento conservado en el archivo de la Real Academia, donde se describen los códices empleados para la edición de 1815. En lo que respecta a nuestro manuscrito y al otro ejemplar del marqués de Malpica, se especifica que ambos están iluminados y que el RAE Ms. 54 presenta, además, rastros de raspados y elementos borrados:

Dos Codices castellanos pertenecientes á la libreria que el Exc.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> Marques de Malpica tiene en la Ciudad de Valladolid en su casa llamada del Sol. Son dos tomos en folio de vitela y letra antigua, no contienen mas que las leyes del Fuero Juzgo, entrambos estan bien tratados: el uno tiene docientas treyn-//(1v)ya y dos hojas; las iniciales iluminadas, y al principio de cada libro una cabecera tambien una iluminada con figuras alusivas á la materia del libro; pero las mas estan raspadas, y algunas enteramente borradas. El otro codice tiene docientas veinte y una hojas y las iniciales tambien iluminadas, pero son cabeceras al principio de los libros<sup>12</sup>.

A partir de estos datos, el presente trabajo abordará en lo sucesivo el estudio del programa iconográfico del ejemplar y propondrá una cronología aproximada para cada fase pictórica.

## ANÁLISIS MATERIAL Y CODICOLÓGICO

El ejemplar es un códice de 229 folios en pergamino de 350 × 209 mm escrito en tinta negra, a doble columna y en unas 25 líneas. Consta de 29 cuadernos, la mayoría de tipo cuaternión, a excepción del primero que está incompleto —le falta un folio— y el cuaderno vigesimonoveno, que es un binión. Presenta reclamos de tipo horizontal, centrados debajo del texto de la columna derecha, salvo en los cuadernos quinto y sexto donde hay reclamos verticales. Posee una foliación medieval —cifras romanas en gris en la esquina superior de los rectos— y una moderna —cifras arábigas a lápiz en la esquina inferior de los rectos—. El desfase

10. Alonso Martín, María Luz: «Nuevos datos sobre el Fuero o Libro castellano: Notas para su estudio», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 53 (1983), pp. 440-441, n. 51; *Ibidem*, «Observaciones sobre el Fuero de los Castellanos y las leyes de Nuño González», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 55 (1985), pp. 773-774, n. 5.

11. Camino Martínez, Carmen del: «Notarios, escritura y libros jurídicos. Algunas consideraciones», en Calleja Puerta, Miguel; Domínguez Rodríguez, María Luisa (eds.): *Escritura, notariado y espacio urbano en la corona de Castilla y Portugal (siglo XII-XVII)*. Madrid, Trea, 2018, pp. 64-80.

12. García Martín, José María: «Bases para una crónica la edición académica del *Fuero Juzgo* (1817)», en García Martín, José María; Romero Cambrón, Ángeles: *El Fuero Juzgo: historia y lengua*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2016, p. 178, doc. 148.

entre ambas foliaciones es de cuatro folios de tal manera que el folio 17 es el XXI en la foliación medieval.

El pautado se ha trazado con lápiz de plomo y es sencillo, de dobles líneas maestras verticales por columna y dos horizontales. La caja de escritura mide  $240 \times 163$  mm (f. 17r), con columnas de  $240 \times 72$  mm y  $240 \times 70$  mm (f. 17r) e intercolumnios de 20 mm. Los márgenes miden: 20 mm los internos, 53 mm los externos, 20 mm los superiores y 90 mm los inferiores. La fórmula de Lemaire sería:  $20 + 72 + 20 + 70 + 53$ .

Por otro lado, el ejemplar tiene una encuadernación del siglo XVI realizada en cuero marrón y es de tipo cartera. Mide  $365 \times 260 \times 70$  mm. Presenta orlas con una cenefa renacentista de motivos *a candelieri* enmarcada por dobles filetes. En las esquinas se disponen ramilletes. Presenta restos de correas pespunteadas con cintas amarillas y doradas. El lomo tiene once nervios, pero no se notan al tacto, sino que se marcan por la decoración. Tiene un tejuelo donde figura el texto «Leyes de los godos 1» y debajo hay un tampón mecanografiado en el que aparece la signatura actual: «Ms. 54». Toda la encuadernación está rodeada por un hilo verde. Asimismo, la encuadernación tiene un forro interno que es un pergamino latino del siglo XIII reaprovechado.

## LA ILUMINACIÓN DEL MANUSCRITO: UN PROCESO DE REELABORACIÓN ICÓNICA

El códice fue configurado con una *mise-en-page* pensada para disponer un importante aparato icónico, con una serie de viñetas que ilustrasen el comienzo de cada uno de los libros. Esto lo sabemos porque han subsistido los espacios destinados a tal fin y porque se ha conservado, si bien no toda la iluminación terminada, sí al menos el diseño y traza de las escenas. En este sentido, el repertorio visual presenta una iconografía y un desarrollo de los temas que es similar al de otros ejemplares del *Fuero Juzgo*: sin ir más lejos, en el Ms. 49, una copia de aparato de pequeño formato que ha conservado íntegro todo su aparato icónico. Esta coincidencia iconográfica y compositiva entre estos manuscritos nos lleva a pensar que las copias del *Fuero Juzgo* sí que tuvieron una tradición icónica bastante estandarizada, a diferencia de otro tipo de obras jurídicas castellanas, como es el caso de los manuscritos de las *Siete Partidas*.

Además, el códice tuvo diversas campañas de decoración, puesto que podemos inferir estilos bien diferenciados en las escenas concluidas. Dicha discrepancia estilística parece que, como veremos en lo sucesivo, no fue fruto de un cambio de iluminador en el proceso de terminación original, sino que en un momento posterior se replanteó por completo la iluminación que ya estaba ejecutada. Como consecuencia de ese cambio de paradigma estilístico, las escenas originales fueron raspadas y borradas. Esto lo apreciamos en la pérdida de los pigmentos, así como en la traza y el desgarro del pergamino, que ha sufrido un daño considerable. De hecho, en algunas zonas se conservó parte de la pigmentación original entre los pliegues de los folios, como se puede ver en el f. 138v (FIGURA 10).

Aunque carecemos de documentación sobre este proceso, podemos intuir que el borrado pudo haberse efectuado por ser las escenas originales de peor calidad estilística con respecto a las planteadas posteriormente. Esto lo apreciamos en cuestiones de modelado y composición de las figuras, calidad y variedad de los pigmentos, la misma composición de las figuras y traza, etc.

Por otro lado, aunque hayamos detectado dos momentos en los que se trabaja —uno vinculado al momento de copia del texto, otro posterior rehaciendo la iluminación inicial— en realidad debieron de haber trabajado más de un iluminador, puesto que se advierten manos diferentes incluso dentro de estas dos campañas.

Así pues, podemos distinguir a los siguientes ejecutantes: en primer lugar, tenemos al menos dos iluminadores originales que vamos a llamar «A» y «B» que iluminaron las viñetas de los folios 61v (libro tercero), 83r (ley 3.6.3), 83v (libro cuarto), 101r (libro quinto), 119v (ley 5.7.20), 120r (libro sexto), 138v (libro séptimo), 153r (libro octavo), 171v (ley 8.5.3), 172r (libro noveno), 184v (ley 9.3.4), 185r (libro décimo), 193v (libro undécimo) y 196r (libro duodécimo). Si bien la mayoría de las escenas se han perdido, en las conservadas sí podemos detectar que uno de ellos, el A, trabajó con seguridad en los folios 61v, 83v y 193v, y también podría haber iluminado los folios 83r, 120r, 138v, 184v, 185v y 193v, ya que, a pesar de que las escenas se conservan peor como consecuencia del raspado, sí podemos observar rasgos comunes en las figuras y unas tonalidades coincidentes con las que se han conservado mejor. Así, los colores utilizados fueron el sepia, un morado-rosa y, especialmente, un tono de verde bosque claro. Sin embargo, el folio 196r fue realizado por el iluminador B, puesto que tiene un estilo y unos colores distintos. El resto de los folios han sido totalmente borrados, por lo que no podemos saber con seguridad si trabajó el A o el B, aunque es posible que haya sido el primero, puesto que el iluminador B solo aparece en la parte final del códice.

En segundo lugar, tenemos el ejecutante que se encarga del resto de folios, que se realizaron en el momento en que se decidió raspar las escenas originales. Es el iluminador «D» y trabajó en los folios 2r, 3v, 6v, 25v y 61v. Esta última etapa nunca se llevó a término, puesto que, aunque se conserva la traza de las viñetas, solo se llegó a pigmentar la correspondiente al 6v. Esa inconclusión también se ve en que nunca se llegó al replanteamiento de las escenas raspadas.

Finalmente, hay otra mano distinta que no pertenece a ninguna de estas dos campañas de iluminación y que trabajó de manera puntual en un folio concreto del manuscrito —el folio 85r— correspondiente al árbol de consanguinidad. Su trabajo debió haberse producido de forma posterior al de los iluminadores A y B. Lo denominaremos iluminador «C».

Asimismo, el códice presenta diversos medallones para enmarcar cada una de las rúbricas de los doce libros del *Fuero Juzgo*, así como las de las tablas. Cada medallón está formado por dos círculos, el externo, rojo, y el interno, negro, salvo el del folio 83r que está algo más ornamentado. Este recurso es habitual en los manuscritos del *Fuero Juzgo*, de hecho, el propio texto alude precisamente a esta cuestión, como ha indicado la profesora Rodríguez Porto<sup>13</sup>. Así, la mención a los medallones aparece en

13. Rodríguez Porto, Rosa: *op. cit.*, t. II, p. 174, n. 3.

la edición de la RAE de 1815 y en los manuscritos Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (RBME), Ms. Z-III-6<sup>14</sup>; Archivo y Biblioteca Capitular de Toledo (ABCT), Mss. 43-9 y 43-10; y en los dos códices pertenecientes al marqués de Malpica, de los cuales este es uno de ellos<sup>15</sup>. El texto del *Fuero Juzgo* señala:

Los antiguos savios solien abreviar poniciones de sos libros, en comienzo de sos escripturas a tal abreviamento, en que aiuntavan todo aquello de que querían fablar. Atanto que lo aiuntavan con guisa que non ende falescie nada dentro en un círculo redondo fecho por compasso et departieron el libro de los iuycios todo en partidas que son padrones<sup>16</sup>.

Además, nuestro códice tiene títulos corrientes a partir del primer libro del *Fuero Juzgo*. En los folios 21v y 22r son especialmente destacables, pues están decorados mediante una cenefa delineada en tinta azul que se compone de tres secciones: la primera, en la parte izquierda, es un fondo tapizado de filigrana roja que forma motivos de roleos y sobre ellos aparecen destacadas la palabra «LIBER»<sup>17</sup> en tinta azul. La segunda sección es un entrelazo blanco sobre fondo azul, en el que hay texto. Finalmente, la tercera sección es la opuesta a la primera, es decir, que la filigrana es azul, mientras que la palabra está escrita en rojo, en este caso, «PRIMUS», y, por tanto, es donde aparece el ordinal de cada libro. El resto de los títulos corrientes no están tan profusamente decorados, puesto que desaparece la cenefa y solo se distribuyen las letras mayúsculas en tinta azul y roja de forma alternante. Además, existe un error entre los folios 193v y 197v, puesto que aparece en el título «LIBER DECIMUS», pero el texto al que acompañan no corresponde a dicho libro, por lo que el texto correcto tendría que haber sido «UNDECIMUS» o «DUODECIMUS». Vuelve a figurar de forma correcta a partir del 198v, donde ya aparece «DUODECIMUS».

Por otro lado, el aparato icónico se inicia en el folio 2v<sup>18</sup> (FIGURA 1) donde se dispone un ciclo distribuido en tres registros horizontales que conforman un panel que ocupa todo el folio y mide 235 × 165 mm. Este ciclo no se llegó a completar y solo aparecen las figuras trazadas. Asimismo, se observan dos manos diferentes: una más hábil, el iluminador D, que es la que ha delineado la mayor parte de las figuras y otra, que puede tratarse de algún poseedor/lector posterior, que terminó toscamente las facciones del rostro de la persona que está imprimiendo una serie de latigazos al condenado. Solo se pudieron completar unos pequeños tonos de ocre que aparecen en los guanteletes de algunos de los caballeros, en el pelo negro de un personaje del tercer registro o

14. [En línea] <https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/14320#?xywh=-2150%2C-130%2C5953%2C2598> [Consultado: 30 de octubre de 2023].

15. Sin embargo, si comparamos el texto del manuscrito veremos cómo esta sección está ausente en el prólogo, que termina en «Et quando ellos ambos ouieren la ley fecha sea scripto aquel iudicio en la summa destos iudizios e sea ligado en el libro durable ligamiento segund que es ya esplanado en este libro» (f. 3v). Parece que es una confusión de Rodríguez Porto que dice que esta cita aparece en los dos códices del marqués de Malpica. De hecho, en la edición de la RAE, en esta sección en concreto correspondiente al prólogo, no aparecen incorporadas variantes textuales del Malpica 2º, que es este códice, sino del 1º.

16. *Fuero Juzgo. En latín y castellano, cotejado con los más antiguos y preciosos códices*. Madrid, Imprenta de Ibarra, impresor de la Cámara de S.M., 1815, p. 16.

17. En el folio 22r aparece con esta misma disposición, solo que en vez de figurar la palabra «LIBER» aparece «TITULUS».

18. En lo sucesivo prefiero utilizar la numeración más moderna.



en el borde de todo el panel, donde se aprecian unas cantoneras ocre en las esquinas y en el centro de cada borde. En cuanto a la iconografía, en el ciclo se plasma el desarrollo de la capacidad de impartición de justicia de los jueces y tribunales mediante dos tipos de sentencias sumarísimas: el ahorcamiento y la decapitación.



FIGURA 1. PANEL CON EL CICLO INTRODUCTORIO. RAE MS. 54, F. 2V. © Biblioteca de la Real Academia Española



En el primer registro se dispone la confesión del reo que va a ser jugado. Tras él aparece el tribunal que está cobijado por un alero de un edificio y está presidido por una figura —probablemente un juez, aunque no lleva bonete, sino una toca en forma de capucha— que lleva un rollo de pergamino abierto y tiene un dedo enhiesto. Junto al tribunal se disponen otras figuras: el condenado vestido con unas calzas y una serie de soldados que lo llevan ante el tribunal, entre los que se distingue un caballero con cota de malla, mandoble y una lanza. En el registro intermedio se vislumbra la procesión del condenado hacia el cadalso y está compuesto por dos escenas sin ningún elemento divisorio: así, en la parte izquierda el condenado es obligado a avanzar mediante una soga atada al cuello, rodeado de diversos personajes; mientras que, en la parte derecha se desarrolla la ejecución de la sentencia: un soldado ha decapitado con su espada al reo. Por otro lado, el registro inferior tiene tres escenas distintas. En la primera, aparece un condenado que está postrado en el suelo pidiendo clemencia. La segunda presenta a un condenado arrodillado está siendo azotado dos personajes. Finalmente, en la tercera el condenado está siendo ahorcado.

El ciclo parece ilustrar un anticipo de lo que se regula en el libro sexto. De hecho, en diversas leyes del título 6.1 (ff. 120r-124v) figuran el azotamiento y la decapitación como penas aplicables. El prólogo también alude a ello (f. 3r):

et non fue su entencion de los reyes godos en poner estos iudizios con tan gran crueldad de sacar oios e meterlos ombres en seruidumbre et en llegar todos los auess de los malfechores e descabeçar e quemar en fuego e penar con açotes tres días lo que es dicho question en la sexta partida por dicho del accusador.

En el folio 3v se encuentra una viñeta (FIGURA 2), que tampoco pudo ser completada, de 70 × 70 mm con un borde biselado. En ella aparece el escribano en su mesa de trabajo, escribiendo en un pliego de pergamino con una pluma. En el escritorio se disponen otros elementos vinculados a su oficio como un libro, una lámpara sujeta al techo por una polea y dos cuchillos, y debajo de él aparece un espacio entreabierto por una puertecilla de dos hojas que estaba destinado a la custodia y guarda de los libros. Además, hay una hoja de cardina en la enjuta izquierda. Esta representación del escribano hace referencia al acto de compilación del *Fuero Juzgo*, como aparece mencionado en el prólogo, donde se indica que se codificó y se escribió: «Quando ambos oubieren la ley fecha sea escripto aquel iudicio en la summa destos iudizios e sea ligado en el libro durable ligamiento segund que es ya esplanado en este libro». No es la única representación de un escribano o copista en los manuscritos del *Fuero Juzgo*, pues también lo vemos en el RAE Ms. 49, solo que en este aparece en forma de inicial capital del libro primero en el folio 13r y se le ve en un pupitre con atril, sin espacio para los libros.

Tras el prólogo, aparece en el folio 6v una viñeta de 115 × 15 mm (FIGURA 3) que sí se llegó a terminar y que ilustra el texto del enfrentamiento de los príncipes contra los obispos a raíz del IV Concilio de Toledo. Esta es una composición rectangular, delimitada por un borde rojo plano que está salpicado por pequeñas cantoneras doradas en las esquinas y en el centro de cada uno de los lados largos. En su interior se representa el concilio presidido por el rey Sisenando que tuvo lugar en la era del 671 (año 633). La escena se sitúa en el interior de un templo, que es evocado mediante

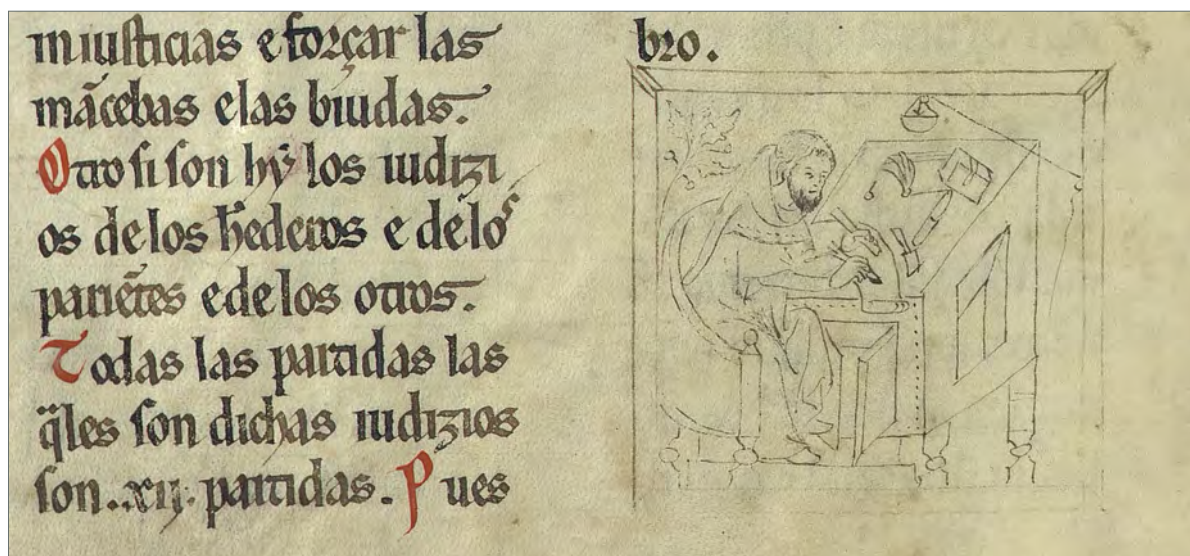


FIGURA 2. EL COPISTA EN SU ESCRITORIO CON UTENSILIOS RELACIONADOS CON LA COPIA DE MANUSCRITOS. RAE MS. 54, F. 3V. © Biblioteca de la Real Academia Española

tres arcos trilobulados que sostienen un tejadillo con torres verdes y tejas de colores azul y rojo. Las columnillas son de mármol y sus fustes están entorchados. Los capiteles son vegetales, pintados en tono amarillo (no dorado). Los fondos de cada uno de los espacios delimitados por las columnas son rojo, azul, rojo (opuesto al color de cada tejado). Estos arcos corresponden a tres escenas, que deben ser leídas de derecha a izquierda.

En el primer arco —el de la derecha— aparecen tres obispos que parecen estar discutiendo entre sí, a la luz de las posturas de las manos, que señalan con los dedos, y de las facciones de los rostros. En la segunda escena —la central— aparece un obispo con casulla rosa sobre dalmática azul y debajo un alba. Está llevando al monarca un libro abierto por unos folios en los que se percibe un texto trazado en una caja de escritura mediante un lápiz de plomo. Está acompañado por dos obispos que visten casullas lilas y azules, dalmáticas verdes, doradas y rosas y sus correspondientes albas. Finalmente, la escena izquierda —la principal— presenta al monarca barbado, coronado, ataviado con una túnica de color lila y un manto azul y sentado en un trono rojo de patas doradas.

Es una escena de presentación, un tipo iconográfico habitual en los manuscritos jurídicos medievales, solo que, en este caso, no es la viñeta de inicio del manuscrito, pero funciona de la misma manera: los obispos entregan las actas o cánones del concilio para que el rey Sisenando las valide. Por otro lado, el grupo de los obispos que está más a la izquierda representa las deliberaciones del propio concilio.

Esta viñeta corresponde a ese segundo momento de iluminación realizado por el iluminador D, que utiliza una paleta de colores amplia y de gran calidad: azules, rosas, lilas, verdes, así como uso del pan de oro brillante, aunque está un poco cuarteado. El iluminador ha compuesto los pliegues de los ropajes en forma de uve y están modelados a través del uso de sombras o del blanco para dar luz mediante diversos tipos de gradaciones, especialmente complejos en el obispo que hace





FIGURA 3. IV CONCILIO DE TOLEDO EN PRESENCIA DEL REY SISENANDO. RAE MS. 54, F. 6V.  
© Biblioteca de la Real Academia Española



entrega del libro al soberano. Este tipo de degradado también se aprecia en las carnaciones de los personajes, especialmente en el rostro y cuello del monarca, pero también en las mejillas de todos los representados. En cualquier caso, la viñeta ha sufrido daños por humedad, sobre todo la escena del rey que está emborronada, mientras que la parte que mejor se conserva es la de los obispos de la parte derecha.

El resto de las viñetas corresponden a los inicios de los doce libros, así como a ciertas leyes concretas que también han sido destacadas mediante escenas pictóricas. Así, en el folio 21v aparece la iluminación correspondiente al libro primero. Mide 120 × 165 mm y está delimitada por un borde biselado (FIGURA 4). A diferencia de la anterior, se quedó sin terminar, pero el delineado de las figuras revela que cronológicamente pertenece a la misma campaña pictórica que la escena del IV Concilio de Toledo. En el interior se dispone una escena en perspectiva, en la cual aparece un libro abierto dispuesto sobre una mesa o púlpito y cobijado por un baldaquino consistente en una cúpula de cuarto de esfera gallonada terminada en una suerte de *yâmur*. Junto a este templete aparecen dos estrados que están cubiertos por otros dos baldaquinos cuadrangulares sostenidos por columnas entorchadas<sup>19</sup>, en los que se disponen jueces o letrados en cada uno de ellos. El izquierdo lleva un gorro similar a uno frigio, mientras que el de la derecha porta un bonete. Este último parece un clérigo, por el tipo de túnica que lleva, mientras que el otro es un laico. Ambos están apuntando con sus dedos al libro. La escena representa al libro de la ley y a los hacedores de las leyes.

Por otro lado, en el folio 25v se dispone la viñeta del libro segundo, que mide 105 × 160 mm, y no se pudo terminar (FIGURA 5). Se advierten una serie de zonas de tono verdoso que pueden ser efectos de la humedad o de afección biológica. La traza de las figuras es similar la viñeta anterior, por lo que estamos ante la primera campaña de iluminación. Son dos escenas: la izquierda es la mejor conservada, donde se aprecia la figura de un juez sentado en un estrado y cobijado por un alero a modo de dosel que tiene una estructura de casillas, como si fuesen casetones, sostenido por una ménsula a modo de canecillo<sup>20</sup>. Junto al juez aparece un escribano que está redactando con una pluma sobre un pliego la sentencia que le ha dictado el magistrado. El juez apunta con su dedo derecho hacia la corte judicial y con el izquierdo, enhiesto, hacia otros personajes. La otra escena corresponde a otro grupo de figuras que actualmente están perdidas, ya que solo se ven un par de cabezas. La viñeta ilustra el título primero «de los yudizios e de los iudgadores».

19. Este recurso es común encontrarlo en composiciones arquitectónicas, esculturas y pictóricas del mundo italiano. En el contexto castellano de los siglos XIII y XIV no es nada habitual encontrar este elemento en representaciones pictóricas o escultóricas. Uno de los pocos ejemplos donde podemos hallar columnas entorchadas son las que figuran en la decoración pictórica mural del ábside medieval de la iglesia del Convento de Santa Fe de Toledo, fechable hacia finales del siglo XIV. Si bien los restos son fragmentarios, se llegan a visualizar una serie de fustes entorchados de color blanco que imitan el mármol. Quisiera agradecer al profesor Fernando Gutiérrez Baños por facilitarme la referencia.

20. Una disposición similar a este dosel lo hallamos en una viñeta de la *Crónica Troyana* de Alfonso XI (RBME Ms. h-I-6, f. 72r), si bien diferente puesto que en este caso no es un estrado, sino una portada monumental que presenta este mismo tipo de saliente apoyado en ménsulas. Es accesible en: Patrimonio Nacional: [En línea] <https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/13184#?xywh=-922%2C-58%2C2629%2C1147>, [Consultado: 30 de abril de 2023].

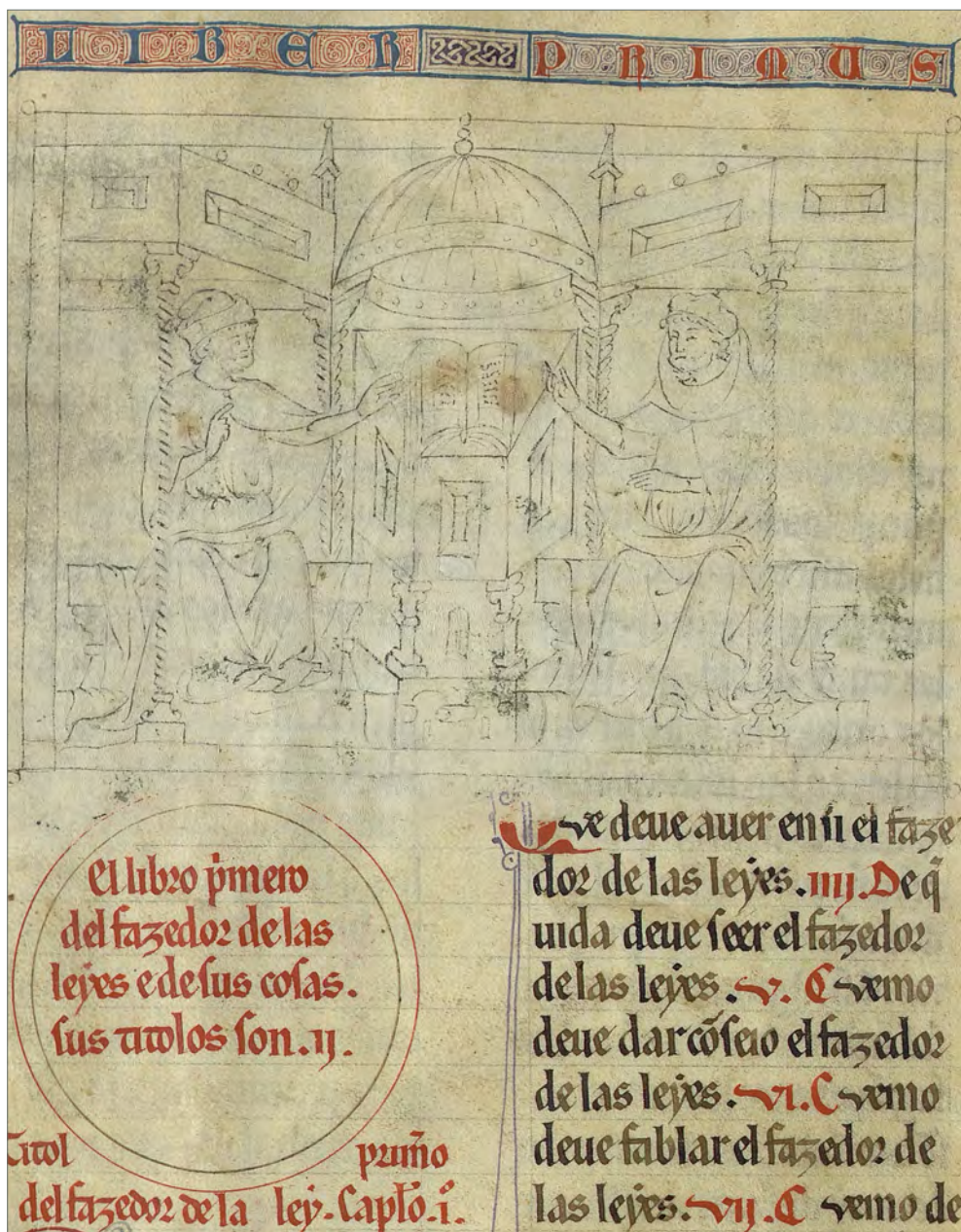


FIGURA 4. VIÑETA DEL LIBRO PRIMERO: DOS JUECES/JURISTAS EN LOS ESTRADOS. RAE MS. 54, F. 21V.  
© Biblioteca de la Real Academia Española

La concerniente al libro tercero está en el folio 61v y mide 115 × 185 mm. Esta viñeta ya corresponde a lo realizado por el iluminador A. La traza de las figuras es torpe, puesto que no usa carnaciones, los rostros son planos, carecen de volumen, se recurre al negro para marcar los pliegues de los personajes y no al blanco para dar volumen, etc. Por otro lado, los ojos y rostros son esquemáticos, el canon es mucho más reducido y las tintas son mates y más planas: se utiliza el azul, el verde, un tono violáceo marronáceo y no se usa el oro, sino un amarillo rojizo. Además, otro de los



rasgos característicos de este iluminador es la desproporción del tamaño y forma de las manos con respecto al resto del cuerpo y a la labor del otro iluminador —de hecho, las manos parecen más bien una especie de garras—. En realidad, son dos viñetas distintas sin marco, separadas por una columna en blanco. Quizá hubo una intención original de dotarlas de un marco o borde, pero no se hizo. En la parte izquierda, sobre fondo azul, se disponen diversos personajes vestidos de la misma manera: en tono morado rosado y verde y representado con cabellos rubios, algunos de pie, otros sentados. Destaca una de las figuras que es de mayor tamaño frente al resto. No encontramos una interpretación satisfactoria para esta escena.

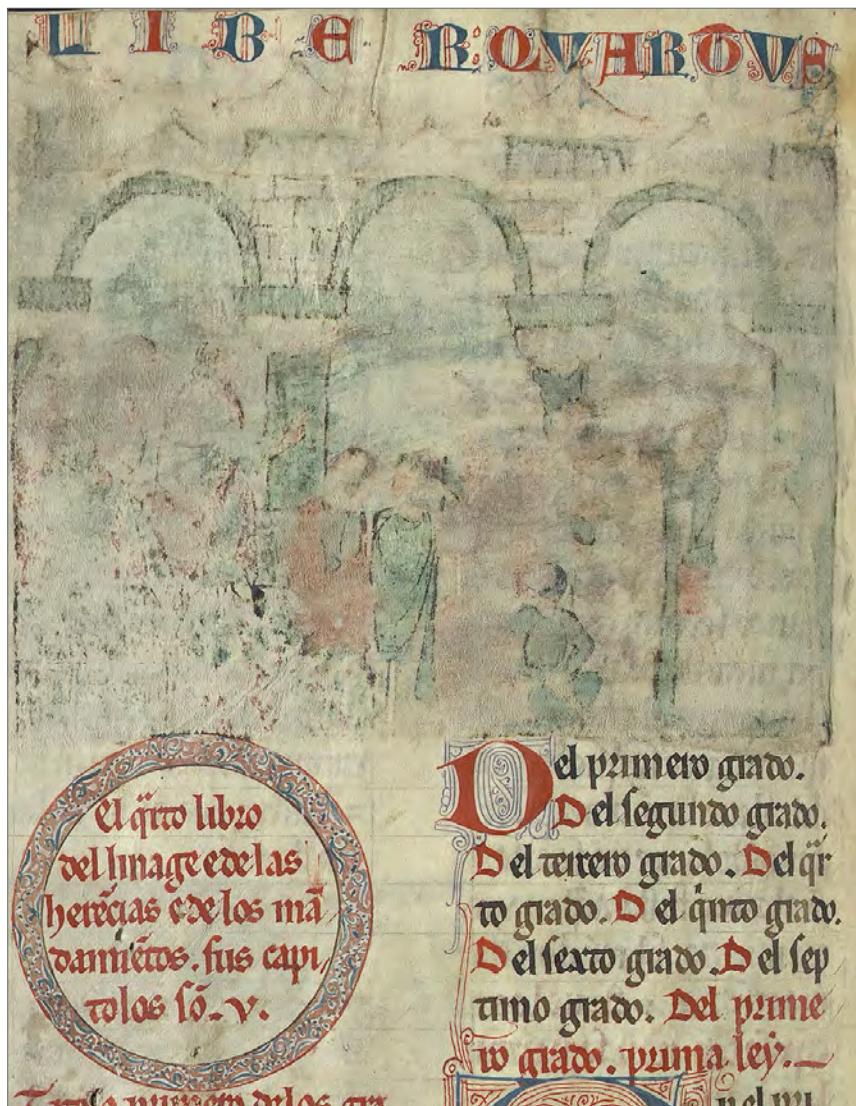


FIGURA 7. VIÑETA DEL LIBRO CUARTO CON UNA POSIBLE ESCENA DE AUDIENCIA O JUICIO. RAE MS. 54, F. 83v.  
© Biblioteca de la Real Academia Española

En la escena de la derecha aparece la unión de manos o *dextrarum iunctio* (FIGURA 6). La pareja consta de una mujer vestida con una toca blanca y el hombre



que la está cogiendo de la mano, pero él está saliendo de una iglesia. Se acompaña la pareja de otros personajes, uno de ellos tocando una trompeta. En la parte derecha aparece el templo construido en piedra con sillares isódomos, que consta de torre con tejado a dos aguas y vanos de medio punto y un cuerpo formado por dos arcos de medio punto ajimezados. Por encima, figura una especie de cubierta piramidal cubierta de tejas moradas. El título versa sobre los matrimonios mixtos romano-godos, que es precisamente lo que narra visualmente la escena.



FIGURA 8. ÁRBOL DE CONSAGUINEIDAD. RAE MS. 54, F. 85R. © Biblioteca de la Real Academia Española

La viñeta del libro cuarto<sup>21</sup> se encuentra en el folio 83v y mide 130 × 161 mm (FIGURA 7). Es una escena de un interior compuesto por arquerías de medio punto peraltado sostenidos por pilares con cimacios. La escena ha sido raspada y es difícil discernir qué personajes aparecen. Sí que podemos ver en la parte izquierda a uno destacado sobre un estrado que apunta al resto de la audiencia con un dedo enhiesto. Parece un juez, pero no lo sabemos con seguridad porque la cabeza está borrada, y, por tanto, es una escena de una audiencia o de un juicio.

Relacionado con este libro cuarto tenemos en el folio 85r un árbol de consanguinidad de tipo antropomorfo con la figura de un anciano cubierto por un tocado que parece un bonete rosa —no se advierte bien del todo, pues el borde del folio fue guillotinado— y que lleva una túnica de color rosa con puntos blancos cuyo forro parece armiño y una capa parda (FIGURA 8). La composición mide 295 × 205 mm. Es un árbol de siete grados<sup>22</sup> dispuestos en líneas ascendentes, descendentes y travesaños en la cual cada pariente se encierra dentro de medallones, diferenciándose los masculinos y femeninos, puesto que encima de la rúbrica se señala: «esta es la muestra del parentesco del padre primeramente et de los varones» y en la parte derecha aparece lo mismo, pero referido a las mujeres. En la parte inferior aparece «este es el septimo grado o pueden casar». Los medallones se disponen sobre un fondo compuesto a partir de secciones pintadas de azul y de rosa de manera alternante y, además, en cada enjuta aparecen rostros masculinos, en la parte izquierda del árbol, y femeninos en la derecha, que llevan tocas la gran mayoría de ellas. Finalmente, el árbol está delimitado por un borde, que no se llegó a terminar.

El personaje que sostiene el árbol de consanguinidad lleva unos zuecos negros puntiagudos que son similares a los que calza el patriarca Abraham en el árbol de consanguinidad del manuscrito del *Libro de las leyes fechas por los reyes godos* de la Biblioteca Lázaro Galdiano, Ms. Reg. 14423, f. 51r<sup>23</sup>, que ha estudiado Arriola Jiménez<sup>24</sup>. Esta autora afirma que este Abraham viste un atuendo, identificado por ella como una almejía, que es similar a otras representaciones de judíos en manuscritos como el *Fuero Real* de la Biblioteca Nacional de España (BNE), VITR/17/10<sup>25</sup> o la *General Estoria* (RBME Ms. I-1-2)<sup>26</sup>. Existe una coincidencia en el tipo de calzado entre el personaje de este *Fuero Juzgo* y el Abraham del manuscrito de la Lázaro Galdiano, y es que los dos llevan zuecos negros terminados en espiral<sup>27</sup>.

21. Antes de esta viñeta encontramos uno de los primeros ejemplos de ley ilustrada —la 3.6.3— pero no la describiremos debido a su mala conservación.

22. Es de siete grados porque así aparece en el texto del *Fuero Juzgo*, aunque el código sea posterior a la reducción de la consanguinidad fijada en el IV Concilio de Letrán (1215) en el cuarto grado más cercano.

23. [En línea] <http://www.bibliotecalazarogaldiano.es/mss/r14423.html>. [Consultado: 30 de octubre de 2023].

24. Arriola Jiménez, María: «Crescite et multiplicamini. Análisis iconográfico de la iluminación del *Fuero Juzgo* (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 17-10)», *Eikon/Imago*, 1 (2023), pp. 62-63.

25. [En línea] <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000070109&page=1>. [Consultado: 30 de octubre de 2023].

26. [En línea] <https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/13193#?xywh=-1267%2C-75%2C3431%2C1497>. [Consultado: el 30 de octubre de 2023].

27. Menéndez Pidal indica que este tipo de zueco terminado en espiral figura en diversas representaciones de judíos o de musulmanes a lo largo del siglo XIII. Menéndez Pidal, Gonzalo: *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid, RAH, 1984, p. 101.

La factura del árbol corresponde al iluminador C, que como hemos señalado, habría trabajado de manera posterior a los iluminadores A y B. Lo realizado revela una formación y un lenguaje menos novedoso en la introducción de elementos procedentes de la tradición italiana y más apegado a las figuras lineales de la tradición asentada en la iluminación castellana. Esto lo vemos en los rostros de los hombres y mujeres o en del anciano, que es más esquemático. Además, el rostro del personaje se ancla entre el espacio del título corriente llegando a solaparse ligeramente con el borde de las letras. Esto demuestra que el árbol se iluminó en otro momento distinto, quizá utilizándose un modelo iconográfico<sup>28</sup> que podría circular entre iluminadores especializados en este tipo de composiciones jurídicas, u otra copia del *Fuero Juzgo* que no hemos localizado o que se haya perdido. De hecho, las semejanzas entre este árbol y el del código de la Lázaro Galdiano son importantes también, por ejemplo, en el tipo de vestimenta, así como en el tono rosa o en el texto que acompaña al árbol<sup>29</sup> —que es idéntico en los dos— y que apuntan a ese posible modelo iconográfico que aparece en ciertos manuscritos del *Fuero Juzgo*. Otro elemento que refuerza esta hipótesis es la letra de los medallones del árbol, que es diferente de la del resto del fuero y a las rúbricas de los medallones de cada libro<sup>30</sup>, así como la letra que aparece en las enjutas y en la parte inferior del árbol.

Por otro lado, la viñeta del libro quinto que aparece en el folio 101r y que mide 180 × 165 mm, fue totalmente raspada y se han perdido las posibles figuras que pudo tener. Solamente sobrevivió el medallón: otra prueba de que el raspado del pergamino solo afectó a la figuración (FIGURA 9). De igual forma, otro elemento que certifica ese raspado consciente es la conservación de un rostro masculino en el pliegue que hay entre los folios en la viñeta del libro séptimo en el folio 138v (FIGURA 10).

Las dos últimas escenas sí que han subsistido. Así, en el folio 193v aparecen dos viñetas sobre fondo azul separadas por una columna en blanco, cada una midiendo 110 × 70 mm (FIGURA 11). Aunque figura al final del libro décimo, en realidad hace referencia al libro siguiente que se inicia en el 194r, puesto que la temática del libro undécimo es de enfermos y los físicos, lo que precisamente se plasma en la composición. Cada una de las viñetas se estructura en dos registros, de este modo en la viñeta izquierda en su registro superior aparece un personaje sentado que está ordenando que atiendan a un enfermo. En el registro inferior se ve al enfermo en un lecho, siendo atendido por diversos personajes, específicamente por uno de ellos que le está recostando y que lleva una cofia blanca, que es la representación de un físico. En la viñeta derecha, en el registro superior están levantando al enfermo

28. Los árboles de consanguinidad están presentes en diversas obras legales, como el *Decreto de Graciano*. En el ámbito peninsular también están presentes en las *Siete Partidas*, si bien su presencia en el código alfonsí se circunscribe a un par de manuscritos y con un diseño distinto a los árboles contenidos en estos dos códigos del *Fuero Juzgo*. Sobre los árboles de consanguinidad en las *Partidas* puede consultarse: Prádanos Fernández, Jorge: «Memoria y linaje en los textos jurídicos: la iconografía de los árboles de consanguinidad y afinidad en las Siete Partidas», *Estudios Medievales Hispánicos*, 6 (2018), pp. 63-80.

29. El texto es idéntico también en el *Fuero Real* de la BNE, así como en el ejemplar de Estocolmo (Kungliga Biblioteket, Ms. Sp. 16), por lo que se afianza más esta hipótesis de un modelo de árbol de consanguinidad que circulaba entre los talleres castellanos.

30. Véase el modo de hacer las «s» finales o las «b».



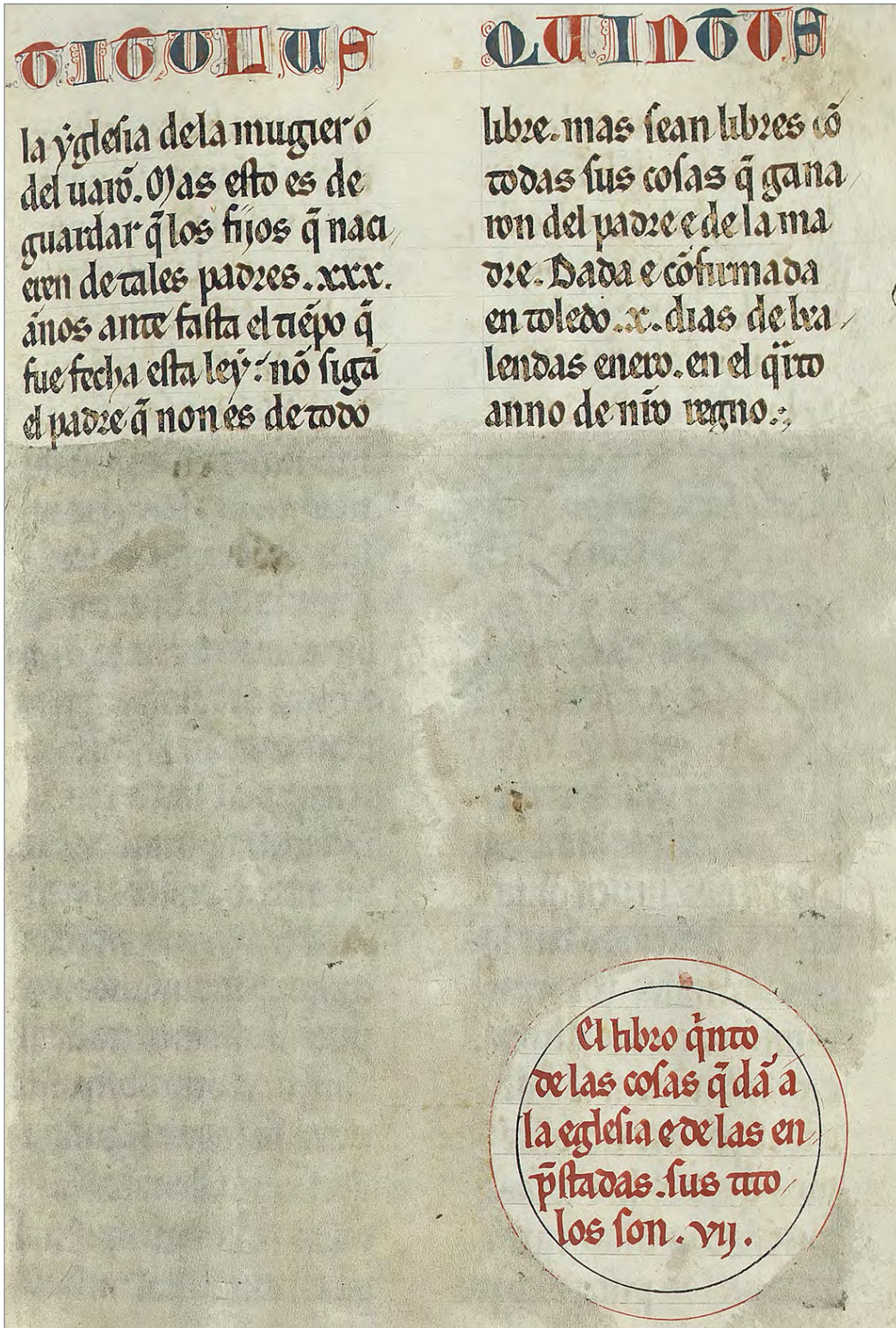


FIGURA 9. ESCENA RASPADA, SALVO EL MEDALLÓN CON LA RÚBRICA DEL LIBRO QUINTO. RAE MS. 54, F. 101R.  
© Biblioteca de la Real Academia Española



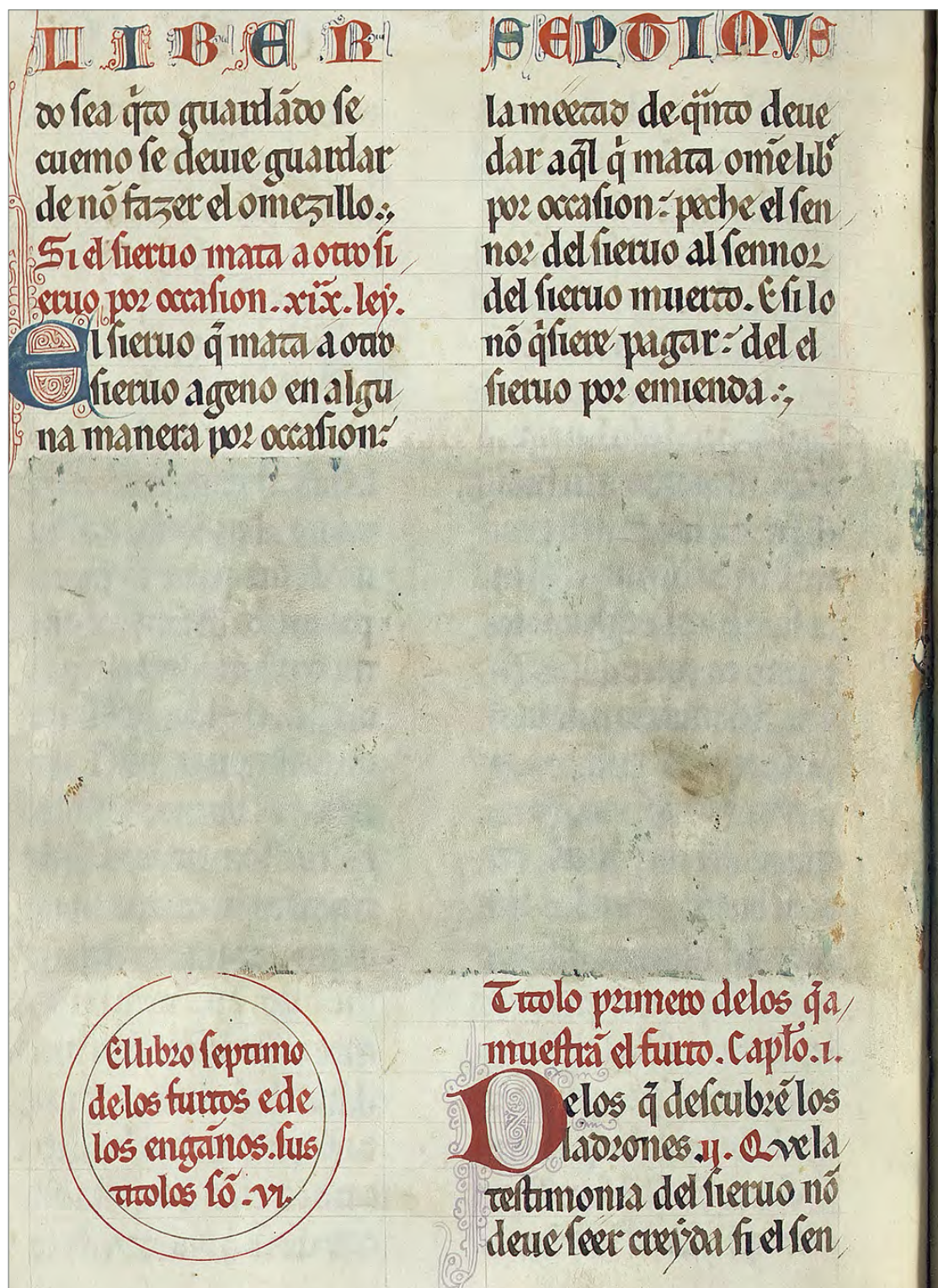


FIGURA 10. ESCENA RASPADA DEL LIBRO SÉPTIMO. RAE MS. 54, F. 138R. NÓTESE EN LA PARTE DERECHA DE LA IMAGEN LA SUPERVIVENCIA DE PARTE DE LA PIGMENTACIÓN QUE SE APRECIA EN EL INTERIOR DEL PLIEGO DE ESTE FOLIO CON EL SIGUIENTE. © Biblioteca de la Real Academia Española





FIGURA 11. ESCENAS DE TRATAMIENTO DE ENFERMOS. RAE MS. 54, F. 193v.  
© Biblioteca de la Real Academia Española

y en la parte inferior lo bañan. Uno de los personajes es otro físico que lleva una cofia blanca, además, una especie de saya blanca que tapa su túnica rosa y lleva en el cinturón como un sable negro.

Morente Parra<sup>31</sup> señala que las representaciones del médico en la Baja Edad Media permanecieron al margen de los cambios de las modas y el tocado solía ser un *capiello* redondo o un bonete. Este último estaba destinado a los médicos universitarios y era, por tanto, un rasgo distintivo de su estatus. La cofia que vemos es similar —salvando las distancias en la calidad de la iluminación del *Fuero Juzgo*— a

31. Morente Parra Maribel: *Imagen y cultura de la enfermedad en la Europa de la Baja Edad Media*, (Tesis doctoral inédita), UCM, 2016, p. 114.





FIGURA 12. ESCENAS DE OBISPOS EN SU CÁTEDRA, OTROS PERSONAJES Y LA REPRESENTACIÓN DE UNA IGLESIA. RAE MS. 54, F. 196R. © Biblioteca de la Real Academia Española



otras representaciones bajomedievales. Un ejemplo es la representación del cirujano de un manuscrito del siglo XIV de la obra *Cirugía* de Roger Frugardo de Parma, el códice *Brisith Library* (BL), Ms. Sloane 1977, f. 8r<sup>32</sup>.

Finalmente, en el folio 196r se sitúa la viñeta del libro duodécimo formada también por dos viñetas verticales sobre fondo azul que miden 120 x 70 mm y están separadas por una columna en blanco (FIGURA 12). La viñeta izquierda tiene dos registros: en el superior aparece un obispo sentado en su cátedra que está señalando a un grupo de personajes sentados escuchándole, mientras que en el registro inferior hay diversos personajes de pie y algunos parecen monjes. En la viñeta derecha, en el registro superior hay otro obispo en su cátedra sosteniendo un libro entre sus manos y recibiendo a dos personajes. Asimismo, en la parte izquierda del registro figura otro más también sentado en una cátedra, si bien de un tamaño menor al anterior, con dos personajes de pie justo detrás. En el registro inferior aparece una iglesia con torres y arbotantes. El libro duodécimo habla de las sectas y herejías, por lo que las escenas representan procesos contra herejes y corrientes sectarias. A diferencia de las escenas anteriores esta fue llevada a cabo por el iluminador B, pues las facciones de los personajes son algo menos esquemáticas que las del A, pero, quizá más toscas, y los tonos usados en los ropajes son distintos: rojos, granates y grises azulados.

## UNA PROPUESTA DE DATACIÓN PARA EL APARATO ICÓNICO

En su catálogo de manuscritos de la RAE, Crespo Tobarra<sup>33</sup> señala que es un manuscrito del XIII y que tiene relación con los códices producidos en el taller real de Alfonso X. Sobre la escritura no dice nada, que es una letra gótica textual caligráfica de caídos y astiles algo desarrollados. Más concretos son Simón Díaz<sup>34</sup>, que lo data entre 1260-1300, y Faulhaber en *PhiloBiblon*, que lo retrasa al primer cuarto del XIV<sup>35</sup>. Camino Martínez<sup>36</sup> indica que por su tipo de letra y elementos gráficos utilizados tendría que haberse efectuado antes de 1260, ya que el códice deja la *pars munda* del bifolio final hacia el exterior, siendo esta una innovación de mediados del XIII. También porque utiliza reclamos verticales ascendentes conocidos hasta mediados del XIII en Toledo, la prevalencia de la [d] con astil recto ante cualquier letra —salvo a final de palabra, ante «a» cuando no superponen sus trazos, a veces ante «e», «o» y «u» así como a los grupos compuestos de curvas y contracurvas, casos donde aparece la [ð] de tipo uncial—, e

32. *Idem*, p. 126, Figura. 19. [En línea] [https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Slone\\_MS\\_1977](https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Slone_MS_1977). [Consultado: el 16/04/2024]. Tras la fecha de consulta los enlaces quedaron inutilizados debido a un ataque informático sufrido por la biblioteca. Esperamos que sean accesibles en un futuro próximo.

33. Crespo Tobarra, Carmen: *Catálogo de manuscritos de la Real Academia Española*. Madrid: RAE, 1991, p. 53.

34. Simón Díaz, José: *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1969, vol. III 1, p. 178, n. 1644.

35. Véase em *PhiloBiblon* la ficha correspondiente a BETA manid 1348, cnum 454. [En línea] <https://philobiblon.upf.edu/xtf/servlet/org.cdlib.xtf.dynaXML.DynaXML?source=unified&Display/1348BETA.MsEd.xml&style=MsEd.xml%0A%0A%0A%0A%0A%0A%0A%0Agobk=http%3A%2F%2Fphilobiblon.upf.edu%2Fxfst%2Fservlet%2Forg.cdlib.xtf.crossquery.CrossQuery.%3Dformode%3DPhilobiblon%26mstype%3DDM%26everyone%3DJfuero+juzgo%26city%3DZelibrary%3D%26shelfmark%3D%26daterange%3D%26placeofprod%3D%26scribe%3D%26publisher%3D%26prevowner%3D%26assocname%3D%26subject%3D%26text-join%3Dand%26browseout%3Dmsed%26sort%3Dttitle>. [Consultado el 23 de octubre de 2025].

36. Camino Martínez, Carmen del: *Escritura, notarios...*, p. 69.

incluso utiliza un sistema *above top line*, es decir, se escribe por encima de la primera línea rectriz sin que exista ninguna otra por encima<sup>37</sup>.

Recientemente Castillo Lluch y Mabilie<sup>38</sup> han propuesto que este ejemplar, junto al código perteneciente al arzobispo Pedro Tenorio (BNE VITR/17/10), el Escorial 1<sup>o</sup> (RBME Ms. Z-III-6<sup>39</sup>) y el de Copenhague (Biblioteca Real de Copenhague, Ms. G.K.S. 1942), forman parte de la familia «β» de manuscritos que presentan un texto identificado por Burriel como corregido por Alfonso X, frente a la «α» que transmiten un texto más antiguo redactado en el reinado de Fernando III. Si bien es cierto que los citados investigadores sostienen que no hay pruebas de que el texto transmitido por la familia β fuese redactado con aportaciones de Alfonso X, sí que se puede señalar que estos códices incorporan elementos más modernos que los de la otra familia.

Además de los datos expuestos por Camino Martínez, y a expensas de un análisis paleográfico desarrollado, sí que podemos señalar algunos elementos destacados del copista como son las «z» en forma de [3], la distinción clara entre la «t» y la «r» así como la «c» y la «t», los dos tipos de «r»: en martillo [r] y redonda [ʀ]<sup>40</sup>, además los dos tipos de «d», recta o semiuncial y uncial —a las que ya hemos hecho referencia. También es destacable el carácter fracturado de la escritura, si bien no lo es tanto, por ejemplo, comparado con otros códices del XIII, como los alfonsíes. De hecho, el módulo de tamaño de la letra es considerable, muy distinta a la del código RAE Ms. 49, que es más pequeña. Esta escritura es similar en tamaño a la del *Libro de las animalias que caçan* (BNE RES/270) cuyo colofón señala que el código se terminó en 1250 y, en menor medida, a la del *Officium et vita S. Elisabeth landgraviae Thuringiae* (BnF NAL 868). Sobre este último ejemplar, López-Monís Yuste<sup>41</sup> señala que la escritura de este oficio a Santa Isabel presenta evidentes rasgos arcaizantes —la investigadora señala que el manuscrito se empezaría a ejecutar en 1279, en el contexto del traslado del cuerpo de Beatriz de Suabia desde las Huelgas en Burgos hasta Sevilla— fruto o bien de un copista de edad avanzada o bien de un intento por emular un manuscrito más antiguo difundido en vida de Fernando III y Beatriz de Suabia.

Por otro lado, tenemos el sistema de títulos corrientes que, salvo en los primeros folios, aparece de manera constante en los siguientes y se presenta de forma desarrollada; es decir, sin abreviaturas. Esto contrasta con la mayoría de los manuscritos jurídicos castellanos, donde suelen aparecer abreviaturas como «L<sup>o</sup>» o «T<sup>o</sup>» para «libro» o «título».

Este sistema de títulos corrientes en letras mayúsculas azules y rojas alternantes aparece en buena parte de los manuscritos de Alfonso X. Sin que esta circunstancia sirva como elemento que justifique la relación de este manuscrito con el *scriptorium*

37. Esto se aprecia más claramente en el pautado del folio 10v.

38. Castillo Lluch, Mónica; Mabilie, Charles: «El Fuero Juzgo en el Ms. BNE 683 (1755) de Andrés Marcos Burriel», *Scriptum digital*, 10 (2021), p. 96.

39. [En línea] <https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/14320#?xywh=-2150%2C-130%2C5953%2C2598>. [Consultado: 30 de octubre de 2023].

40. Este tipo de erre aparece también en otras posiciones distintas a la «b» o a la «p». Véase, por ejemplo «misericordia» del folio gr.

41. López-Monís Yuste, María. «In palatio et in purpura»: *El culto a Santa Isabel de Hungría en Castilla a través del estudio del BnF NAL 868 (1235-1504)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2025.



alfonsí —no es esa nuestra intención— sí que nos sirve para al menos situar la ejecución de este manuscrito en un contexto social determinado, es decir, un tipo de poseedor con un nivel adquisitivo importante y unos copistas que manejaban una serie de fórmulas y elementos procedentes del libro de aparato. El tipo de cuaderno utilizado, el cuaternión, también es el usado en los manuscritos vinculados al *scriptorium* de Alfonso X<sup>42</sup>.

Volviendo a las distintas etapas de decoración, los primeros iluminadores que trabajaron fueron el A y el B. Es un tipo de iluminación tosca, pero podemos datarla antes de 1280 por la indumentaria representada. Para empezar, los personajes masculinos visten una serie de túnicas amplias con capas semicirculares sin prácticamente escote<sup>43</sup>, túnicas con el tabardo con mangas en forma de tubo colgando de los hombros, o cubiertos con capirote, como se puede ver en la última viñeta. Otro elemento destacable es que los personajes masculinos tienden a ser lampiños, un rasgo propio de los reinados de Fernando III y Alfonso X que parece remitir al entorno de 1280<sup>44</sup>. Este dato nos permitiría precisar la cronología de estas escenas en un momento anterior al reinado de Sancho IV, monarca que se hizo representar de forma barbada en sus sellos o en el privilegio rodado de 1285 de la catedral de Toledo. Otro elemento característico de la moda femenina del XIII es el uso de tocados o *capiellos* consistentes en un armazón forrado de tela con un barboquejo cuyo elemento rígido podía tener diversas formas como cilíndrica, o tronco-piramidales, como vemos en la mujer del folio 6IV<sup>45</sup> (FIGURA 6). Por otro lado, otro dato que apunta a una cronología del XIII es el diseño de las mitras, más simples y pequeñas con relación a otras representaciones más avanzadas —sin ir más lejos, por ejemplo, las mitras de la viñeta del IV Concilio de Toledo—.

En lo que respecta al trabajo del iluminador D, su modo de operar presenta una serie de características formales de influjo italianizante que encontramos, por ejemplo, en una de las obras más importantes del *scriptorium* de Alfonso XI: la citada *Crónica Troyana*. Así, si vemos la viñeta del IV Concilio veremos cómo el uso de degradados en las carnaciones, los fondos bícromos mates rojos y azules o la utilización de bordes con cantoneras doradas están presentes también en la *Crónica Troyana* que podemos datar hacia 1350<sup>46</sup> o en la copia de la *General Estoria* ya citada. Incluso podemos advertir esa

42. Fernández Fernández, Laura: «Pensar el Códice de Florencia de las Cantigas de Santa María. Algunas valoraciones sobre su construcción y deconstrucción», *Olivar*, 21, 34 (2021), p. 9. Nuevamente, soy cauto a la hora de establecer algún tipo de relación entre este códice y el *scriptorium* del rey. Lo que sí es cierto es que el hecho de que fuese compuesto mediante cuaterniones —a excepción del bifolio final— permite que se pueda compaginar con la datación propuesta por Camino Martínez: antes de 1260. Además, el formato quinión es el preferente en los códices castellanos más tardíos, de los siglos XIV y XV. Véase: Rodríguez Díaz, Elena: «Indicios codicológicos para la datación de los manuscritos góticos castellanos», *Historia. Instituciones. Documentos*, 31(2004), p. 546.

43. Así lo indicó la profesora Bernis Madrazo: que la ausencia del escote es nota común entre las vestiduras del siglo XIII, puesto que solo se empezaron a ver escotes más amplios a partir del XIV. Véase: Bernis Madrazo, Carmen: «Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha», *Cuadernos de la Alhambra*, 18 (1982): p. 43. Esta característica también se aprecia en diferentes pinturas murales góticas del XIII de la Corona de Castilla como ha estudiado el profesor Gutiérrez Baños: Gutiérrez Baños, Fernando: *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precesiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, tomo I, p. 255.

44. Gutiérrez Baños, Fernando: *op. cit.*, t. I, p. 260.

45. Menéndez Pidal, Gonzalo: *op. cit.*, p. 91; Gutiérrez Baños, Fernando: *op. cit.*, t. I, pp. 257-258.

46. Véase: Rodríguez Porto, Rosa: *op. cit.*, II, pp. 522-529.

gradación tonal en algunas obras de Pedro I, como el *Ordenamiento de Alcalá* (RBME Ms. Z-III-9)<sup>47</sup>. En ese sentido, el iluminador del *Fuero Juzgo* se muestra más sencillo en los rasgos de los rostros, que están más dulcificados que los de la *General Estoria* o la *Crónica Troyana*, pero también más avanzado en el lenguaje italianizante que en las obras antes referidas. Por ejemplo, las mitras de la escena del concilio toledano son más largas que las que podemos hallar en las obras del Justiciero o del Cruel. No obstante, esta influencia italiana no se aprecia en todos los manuscritos de Alfonso XI. Un ejemplo es el *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla* (RBME Ms. &-III-3)<sup>48</sup>, un códice producido en torno a 1328-1331 carente de las carnaciones y de las modulaciones tonales vistas en este ejemplar del *Fuero Juzgo* o en la *Crónica Troyana*<sup>49</sup>.

Si bien es muy poco lo que se ha conservado o terminado, sí podemos afirmar con seguridad que el trabajo de D es distinto de los producidos en el *scriptorium* de Alfonso X o de su hijo Sancho IV y que, por tanto, la iluminación sea posiblemente en torno a 1360-1370.

Por otro lado, el iluminador C que ejecutó el árbol de consanguinidad se muestra más retardatario en el diseño de los rostros y en la figura del anciano. De hecho, se advierte un eco lejano de los manuscritos de Alfonso X, como sucede con el manuscrito del *Fuero Juzgo* de la BNE, si bien la factura es de una calidad inferior a aquellos y es de una cronología posterior. Este carácter arcaizante hace que tengamos que retrotraer la iluminación de este folio a la década de 1300 o décadas siguientes.

En resumen, a falta de un estudio paleográfico profundo que arroje más datos para perfilar la datación, lo que hemos conservado del repertorio ilustrativo nos permitiría establecer la fecha de 1280 como límite *ante quem* para lo efectuado por los iluminadores A y B, debido a la ausencia de barbas en los personajes laicos y otros elementos relacionados con la vestimenta. Una vez se completó el grueso de la iluminación hecha por estos iluminadores, otra mano —el iluminador C— realizó el árbol de consanguinidad hacia 1300. Finalmente, hacia 1360-1370 se debió renovar por completo el aparato icónico y se raspó lo ejecutado por A y B —salvos ciertas viñetas supervivientes— para ser sustituido por otro ciclo figurativo por el iluminador D, que quedó inconcluso. Únicamente pudo iluminar la viñeta del IV Concilio de Toledo y delinear la de los juristas y la del copista.

## HISTORIA Y ACONTECIMIENTOS DEL MANUSCRITO

Desconocemos quién pudo ser su comitente original, pero, por el tipo de materialidad y factura del ejemplar, este manuscrito estaría destinado a un personaje destacado o quizá a una institución. En un momento posterior, en el siglo XIV, diversas manos escribieron en el folio 1r registros de nacimientos ocurridos en la ciudad de

47. [En línea] <https://rbme.patrimoniacionacional.es/s/rbme/item/14324#?xywh=-2225%2C-130%2C5953%2C2598>. [Consultado: 30 de octubre de 2023].

48. [En línea] <https://rbme.patrimoniacionacional.es/s/rbme/item/13114#?xywh=-3518%2C-208%2C9530%2C4160>. [Consultado: 30 de octubre de 2023].

49. Rodríguez Porto, Rosa: *op. cit.*, II, pp. 273-275.

Toledo. Según Camino Martínez<sup>50</sup>, estas anotaciones revelarían que el manuscrito en el último cuarto del siglo XIV estaría en propiedad de Ruy Pérez que fue alcalde de la justicia de dicha ciudad y que figura en todas las anotaciones.

En un momento determinado formó parte de la biblioteca del conde de Gondomar, situada en la Casa del Sol de Valladolid. De hecho, en el inventario del conde de 1623 (BNE MSS/13594<sup>51</sup>) figuran dos ejemplares del *Fuero Juzgo* así como otra entrada correspondiente a las «Leyes de los Godos» en el folio 181v:

Fuero juzgo de los godos . fº.

Fuero juzgo . fº. de muy buena letra

Leyes de los Reyes Godos . escritas en pergamino . fº. 2 volumen

No obstante, cuando Carlos IV adquirió los libros del conde de Gondomar el ejemplar no se incorporó a la Real Biblioteca de Palacio porque desde 1785 estaba siendo usado por la RAE junto con el otro código del *Fuero Juzgo* del marqués de Malpica, para que sirviesen de cotejo de cara a la edición de la RAE. Así pues, en un documento de abril de 1785 la RAE se comprometió a devolver los manuscritos al marqués de Malpica una vez se terminase la edición, algo que no sucedió pues nunca regresó a la Casa del Sol de Valladolid:

Don Man. de Lardizabal y Uribe del Consejo de S.M su alcalde del Crimen y de Hijosdalgo de la R. Chancillería de Granada, Académico de Número y Secretario Perpetuo de la R. Academia Española, | Certifico haber recibido de la expresada R. Academia de Don Fco. Luzuriaga Administrador del Excm. Sr. Duque de Medina de Rioseco, Marques de Malpica dos Codices antiguos q.º contienen las leyes del Fuero Juzgo Castellano pertenecientes à la librería que dicho Sr Duque tiene en la Ciudad de Valladolid en su casa llamada del Sol, los quales Codices se ha servido franquear, para cotejarlos con otros que han de servir para la edición del Fuero Juzgo que va á hacer la citada Academia, la qual se obliga à restituir dichos Códices, luego que se concluya el Cotejo, y entre tanto doy esta orden de la misma Academia, y la firmo en Madrid à 16 de abril de 1785<sup>52</sup>.

Por otro lado, encontramos una serie de firmas manuscritas en cada uno de los márgenes del folio. Son similares a las que nos encontramos en los códigos que fueron inventariados cuando fueron suprimidos los Colegios Mayores a finales del XVIII, por lo que en algún momento el ejemplar fue firmado, quizá como consecuencia de la

50. Camino Martínez, Carmen del: «Notarios, escritura y libros jurídicos. Algunas consideraciones», en Calleja Puerta, Miguel; Domínguez Rodríguez, María Luisa: *Escritura, notariado y espacio urbano en la corona de Castilla y Portugal (siglo XII-XVII)*. Madrid, Trea, 2018, p. 74.

51. El inventario fue publicado por Serrano Sanz, Manuel: «Libros manuscritos o de mano de la Biblioteca del Conde de Gondomar», *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, 4 (1903), IV, p. 296. Está dividido en dos manuscritos: este y el MSS/13593. En el MSS/13593 aparecen divididos los impresos de los libros manuscritos. Entre los impresos el conde de Gondomar llegó a tener ejemplares de las *Partidas*, del *Fuero Real* o diversas leyes y ordenamientos de Navarra o Aragón, entre otros. Está digitalizado en: [En línea] <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137643&page=1>. [Consultado el 19 de junio de 2023].

52. García Martín, José María: *op. cit.*, pp. 138-139, doc. 92. Además de este documento, sabemos que hubo otra petición en junio de 1785 al marqués de Malpica para consultar otros dos códigos del *Fuero Juzgo*, uno de ellos escrito «en mano moderna» y otro que en realidad era una copia del *Fuero Real*. García Martín, José María: *op. cit.*, pp. 139, 141, 143, doc. 94, 97, 100,

creación de un inventario. Esta situación también se da en el RAE Ms. 53<sup>53</sup>. Camino Martínez<sup>54</sup> indica que la RAE tendría prestados estos dos manuscritos, de manera que una vez se terminaron de consultar no se pudieron devolver a la biblioteca, pues esta ya habría sido dispersada. Es posible que esas firmas presentes en los dos códices sean un testimonio de este proceso, aunque no lo podemos aseverar con seguridad.

## CONCLUSIONES

Estamos ante una copia del *Fuero Juzgo* de indudable interés debido a su calidad material —un códice en pergamino con una escritura propia de una producción libraria de importancia, una composición de cuadernos prácticamente homogénea, así como una *mise-en-page* cuidada— y debido a que podemos datarlo por lo menos antes de 1260. La primera etapa de iluminación que he identificado —la relizada por los iluminadores A y B— puede ser datada antes de la década de 1280. Más allá de la pericia de los iluminadores, cuyo trabajo no es equivalente al de los mejores talleres de iluminación de libros, las viñetas pertenecientes a esta primera etapa son valiosas, pues certifican la existencia de iluminadores nativos ajenos al mundo alfonsí y nos ofrecen un panorama más amplio y rico sobre el fenómeno del libro iluminado castellano de los siglos XIII y XIV, un tema de investigación que no presenta, por el momento, estudios generales ni sistemáticos.

Por otro lado, la etapa correspondiente al iluminador D también es de gran interés. En primer lugar, porque lo ejecutado es de indudable calidad pictórica. Desgraciadamente solo se pudo terminar la viñeta del concilio toledano, pero las otras escenas atribuidas a este artífice nos demuestran su conocimiento técnico a la hora de componer escenas arquitectónicas y un delineado de las figuras de lo más avanzado en esos años. Además, el modelado de las figuras conservadas, la paleta y tonos apastelados, las degradaciones en las carnaciones, el tipo de vestimentas o el uso de columnas entorchadas son elementos de tradición italiana, por lo que estamos ante un testimonio de la introducción de un cierto lenguaje italianizante en la iluminación castellana que vemos en el reinado de Alfonso XI y que en otros soportes pictóricos empezaba ya a apuntarse hacia 1360-1380<sup>55</sup>.

Pese a estas consideraciones quedan dudas por resolver, como por ejemplo determinar quién pudo ser el promotor original del manuscrito, que debido a la buena factura del códice debió de tratarse de una persona bien posicionada o una institución. Lo mismo sucede con la persona que comisionó el árbol de

53. De hecho, el vuelo de la pluma es idéntico. Este es un ejemplar facticio del *Fuero Real* del siglo XV que fue identificado erróneamente como un *Fuero Juzgo*, tal y como se desprende del billete que hay en el folio 1r: «De Valladolid del marques de Malpica | esta equivocado el título, porque es el fuero R!».

54. Camino Martínez, Carmen del: «En torno al Libro de Nuño González y algunos ejemplares toledanos del Fuero Juzgo», en Ávila Seoane, Nicolás; Díaz Galende, Juan Carlos: *Libro homenaje al profesor doctor don Ángel Riesco Terrero*. Madrid, ANABAD, 2021, pp. 67-68, nota 14.

55. El profesor Gutiérrez Baños señala que las primeras evidencias de elementos italianizantes en la pintura mural castellana las encontramos en San Salvador de Oña y en San Pablo de Peñafiel, fechables entre 1360-1380. Vid. Gutiérrez Baños, Fernando: *op. cit.*, t. I, pp. 489-490, 492.

consanguinidad y, principalmente, que promovió el raspado de las escenas originales y que, posiblemente, encargó al iluminador D la conclusión del manuscrito. Si verdaderamente el juez toledano Ruy Pérez tuvo en su poder el código, como apunta Camino Martínez, entre 1377 y al menos 1381 —las fechas expresadas en el registro de nacimientos— posiblemente no fuese el instigador del raspado del aparato icónico precedente ni el que contrató a D, ya que aunque hemos fijado 1370 como fecha *ante quem* para la datación de D, los elementos italianizantes que encontramos en el manuscrito se pueden rastrear en códices de Alfonso XI desde 1350, por lo que es más probable que la ejecución de lo hecho por D se sitúe hacia 1360. Además, desconocemos si Ruy Pérez era ciertamente un personaje con el suficiente poder económico como para costear un replanteamiento pictórico tan ambicioso. De hecho, parece más probable que si hacia 1377 estuviese en poder de este Ruy Pérez se deba a una adquisición posterior a otro propietario.



## REFERENCIAS

- Alonso Martín, María Luz: «Nuevos datos sobre el Fuero o Libro castellano: Notas para su estudio», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 53 (1983), pp. 423-445.
- Alonso Martín, María Luz: «Observaciones sobre el Fuero de los Castellanos y las leyes de Nuño González», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 55 (1985), pp. 773-781.
- Arriola Jiménez, María: «Crescite et multiplicamini. Análisis iconográfico de la iluminación del Fuero Juzgo (Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 17-10)», *Eikon/Imago*, 1 (2023), pp. 59-73.
- Bernis Madrazo, Carmen: «Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha», *Cuadernos de la Alhambra*, 18 (1982): pp. 21-50.
- Camino Martínez, Carmen del: «En torno al Libro de Nuño González y algunos ejemplares toledanos del Fuero Juzgo», en Ávila Seoane, Nicolás; Díaz Galende, Juan Carlos, *Libro homenaje al profesor doctor don Ángel Riesco Terrero*. Madrid, ANABAD, 2021, pp. 65-74.
- Camino Martínez, Carmen del: «Notarios, escritura y libros jurídicos. Algunas consideraciones», en Calleja Puerta, Miguel; Domínguez Rodríguez, María Luisa (eds.): *Escritura, notariado y espacio urbano en la corona de Castilla y Portugal (siglo XII-XVII)*. Madrid, Trea, 2018, pp. 64-80.
- Castillo Lluch, Mónica: «Las fechas del Fuero Juzgo: avatares históricos e historiográficos de la versión romance de la ley visigótica (II)», en López Serena, Araceli; Narbona Jiménez, Antonio; Rey Quesada, Santiago del (eds.): *El español a través del tiempo: estudios ofrecidos a Rafael Cano Aguilar*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 49-70.
- Castillo Lluch, Mónica; Mabille, Charles: «El Fuero Juzgo en el Ms. BNE 683 (1755) de Andrés Marcos Burriel», *Scriptum digital*, 10 (2021), pp. 75-107.
- Coronas González, Santos Manuel: «Fuero Juzgo, Texto legal y ediciones. Estudio preliminar», en *Fuero Juzgo, por la Real Academia Española-1815*. Madrid, Boletín Oficial del Estado, pp. 11-30.
- Crespo Tobarra, Carmen: *Catálogo de manuscritos de la Real Academia Española*. Madrid, RAE, 1991.
- Domínguez Bordona, Jesús: *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España. Tomo I. Ávila-Madrid*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933.
- Fernández Fernández, Laura: «Pensar el Códice de Florencia de las Cantigas de Santa María. Algunas valoraciones sobre su construcción y deconstrucción», *Olivar*, 21, 34 (2021).
- Fernández Fernández, Laura, «Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos», en Avenzoza, Gemma, Fernández Fernández, Laura, Soriano Robles (eds.): *La producción del libro en la Edad Media: una visión interdisciplinar*. Madrid, Sílex, pp. 131-206.
- García Martín, José María: «Bases para una crónica la edición académica del *Fuero Juzgo* (1817)», en García Martín, José María; Romero Cambrón, Ángeles (eds.): *El Fuero Juzgo: historia y lengua*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2016, pp. 13-208.
- Gutiérrez Baños, Fernando: *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precesiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- López-Monís Yuste, María. «*In palatio et in purpura*»: *El culto a Santa Isabel de Hungría en Castilla a través del estudio del BnF NAL 868 (1235-1504)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2025.
- Menéndez Pidal, Gonzalo: *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid, RAH, 1984.

- Morente Parra Maribel: *Imagen y cultura de la enfermedad en la Europa de la Baja Edad Media*, (Tesis doctoral inédita), UCM, 2016.
- Rodríguez Díaz, Elena: «Indicios codicológicos para la datación de los manuscritos góticos castellanos», *Historia. Instituciones. Documentos*, 31 (2004), pp. 543-558.
- Rodríguez Porto, Rosa: *Thesaurum. La Crónica Troyana de Alfonso XI (Escorial, h.I.6) y los libros iluminados de la monarquía castellana (1284-1369)*, (Tesis doctoral inédita), Universidade de Santiago de Compostela, 2012.
- Prádanos Fernández Jorge: «Memoria y linaje en los textos jurídicos: la iconografía de los árboles de consanguinidad y afinidad en las Siete Partidas», *Estudios Medievales Hispánicos*, 6 (2018), pp. 63-80.
- Serrano Sanz, Manuel: «Libros manuscritos o de mano de la Biblioteca del Conde de Gondomar», *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, 4 (1903), pp. 295-300.
- Simón Díaz, José: *Bibliografía de la literatura hispánica III*, 1. Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1969.
- VV.AA: *Fuero Juzgo. En latín y castellano, cotejado con los más antiguos y preciosos códices*. Madrid, Imprenta de Ibarra, impresor de la Cámara de S.M, 1815.

# LA *PERFORMANCE* COMO DISPOSITIVO DE VISIBILIZACIÓN Y DESNATURALIZACIÓN DEL TRABAJO REPRODUCTIVO

## PERFORMANCE ART AS A MECHANISM FOR VISIBILITY AND DENATURALIZATION OF REPRODUCTIVE LABOR

Jésica Domínguez Muñoz<sup>1</sup> e Ignacio Amilivia Pardo<sup>2</sup>

Recibido: 11/01/2024 · Aceptado: 17/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.39466>

### Resumen

El presente artículo realiza un recorrido analítico por la labor creativa de una serie de artistas estadounidenses y europeas que, desde fines de los años 60 hasta la actualidad, han utilizado la *performance* como un dispositivo con el que visibilizar y desnaturalizar diferentes aspectos del trabajo reproductivo enmarcado en las sociedades occidentales capitalistas. Asimismo, rebate teóricamente, desde una perspectiva feminista, las ideas que hasta bien entrado el siglo XX han naturalizado-invisibilizado el trabajo reproductivo contribuyendo tanto a su minusvaloración como a la legitimación de la desigualdad social entre hombres y mujeres. El objetivo general que nos planteamos es mostrar la capacidad del arte de la *performance* para vehicular conocimientos experienciales intersubjetivos en aras del cambio social.

### Palabras clave

*Performance*; arte contemporáneo; feminismo; trabajo reproductivo; trabajo doméstico; género; maternidad; patriarcado

### Abstract

This article employs an analytical approach to explore the creative work of a series of American and European artists who, from the late 60s to the present, have used performance as a medium to make visible and to denaturalize various aspects of reproductive labor within the context of Western capitalism. Likewise, it challenges, from a feminist perspective, the prevailing notions that until well into the 20<sup>th</sup> century have naturalized and rendered reproductive work invisible, thereby contributing both to its undervaluation and to the legitimization of social

- 
1. Universidad de Granada. C.e.: [jess.dmz@gmail.com](mailto:jess.dmz@gmail.com). ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-3367-8403>>
  2. Investigador independiente. C.e.: [amiliviapardoignacio66@gmail.com](mailto:amiliviapardoignacio66@gmail.com)  
ORCID: <<https://orcid.org/0009-0006-3343-8254>>

inequality between men and women. The objective of this study is to show the potential of performance art to convey intersubjective experiential knowledge with a view to facilitating social change.

### Keywords

Performance art; contemporary art; feminism; reproductive labor; housework; gender; motherhood; patriarchy

.....

After the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?

MANIFESTO MAINTENANCE ART

Mierle L. Ukeles

Si hay algo que singularice a la *performance* respecto de las demás disciplinas artísticas es el carácter desafiante y provocador que exhibió desde el mismo momento de su alumbramiento, violentando las convenciones instituidas en el mundo del arte y transgrediendo los límites de lo admisible por la sociedad burguesa. Con sus precedentes en los movimientos dadaísta, futurista y constructivista ruso, la *performance* adquiere su forma actual en los años 60, coincidiendo con un tipo de protesta feminista sumamente teatralizado, capaz de desdibujar las fronteras erigidas entre el arte y la vida. En uno y otro contexto las mujeres comenzaron a realizar una gran variedad de *performances* políticas que, de diversos modos, denunciaron la desigualdad de género. Este artículo da cuenta de las potencialidades del arte de la *performance* para vehicular conocimientos experienciales intersubjetivos que conjugan las dimensiones intelectual y afectiva. Ello lo haremos a partir de un recorrido analítico por las obras de Lea Lublin, Mierle Laderman Ukeles, Lena Šimić, Courney Kessel y Lenka Clayton, las cuales sitúan en el núcleo de su crítica los aspectos relativos a la naturalización e invisibilización del trabajo reproductivo<sup>3</sup>, uno de los focos de atención del feminismo radical de los 70 y, más concretamente, de movimientos como Salario para el Trabajo Doméstico, del que hablaremos más adelante.

El interés continuado que numerosas artistas mostraron por el trabajo reproductivo en sus *performances* motivó su estudio por parte de investigadoras como Helen Molesworth, Andrea Liss, Natalie Loveless, Emily Underwood-Lee, Lena Šimić o Patricia Mayayo, en el ámbito español. En nuestro recorrido a través de las obras propuestas, nos basamos en la literatura que han producido estas autoras, las cuales, lejos de haber reducido las posibles lecturas de aquellas, estimulan la emergencia de nuevos puntos de vista.

En lo concerniente a la estructura del artículo, en los primeros apartados exponemos a nivel teórico, y más allá del ámbito puramente artístico, dos líneas de pensamiento contrapuestas respecto de la naturalización/desnaturalización de los roles de género y la invisibilización/visibilización del trabajo reproductivo. A continuación, se esboza el contexto de emergencia de las *performances* feministas, así como algunos de sus rasgos más significativos, para, finalmente, concluir con el análisis de una serie de obras seleccionadas bajo el criterio de reflejar la naturaleza poliédrica de las acciones que tratan el trabajo reproductivo. Por otra parte, creemos pertinente indicar que en el presente artículo se defiende una postura construccionista de los géneros<sup>4</sup> dentro de las coordenadas del feminismo socialista,

3. En este artículo empleamos el concepto de «trabajo reproductivo», en vez de «trabajo doméstico», establecido en la década de los 70 de la mano de las feministas marxistas, para quienes tales actividades, mayoritariamente ejercidas por mujeres, constituyen parte integral, y esencial, del sistema productivo capitalista. Al inicio del apartado 3 se desarrolla este concepto y la razón por la que se utiliza.

4. «El construccionismo social ha sido el enfoque dominante en los intentos por comprender la Sexualidad a partir de la década de 1970 [...] los abordajes teóricos contenidos en el concepto han sido inmensamente influyentes tanto para la historia como para la sociología de la sexualidad, y han sido especialmente significativos



cuya particularidad, si la comparamos con el resto de corrientes feministas, tiene que ver con el lugar privilegiado que otorga al capitalismo y al patriarcado en sus análisis sociales. En cuanto al análisis de las *performances*, este se realiza con el apoyo de fuentes primarias y secundarias mediante un enfoque analítico-descriptivo que tiene en cuenta tanto las circunstancias históricas y sociales en que se producen las obras como sus correspondencias con los postulados teóricos feministas.

Con este trabajo pretendemos reivindicar la capacidad del arte y, en particular, de la *performance* para generar, en su interacción con el espectador-intérprete, reflexiones críticas sobre la realidad que pueden catalizar la articulación de discursos sociales y desarrollos teóricos ulteriores. Por otra parte, queremos ennoblecer las actividades propias del trabajo reproductivo y de mantenimiento, social e históricamente minusvaloradas, incluso despreciadas. También nos proponemos denunciar la desigualdad de género con especial énfasis en la doble explotación capitalista-patriarcal que actualmente siguen sufriendo todas aquellas mujeres asalariadas que, además, llevan a cabo las tareas propias del trabajo reproductivo sin percibir remuneración alguna pese a los beneficios que reportan tanto a sus familias como al Estado capitalista.

## EL TRABAJO REPRODUCTIVO DESEMPEÑADO POR LAS MUJERES, ¿MANDATO NATURAL O IMPERATIVO SOCIAL?

La apelación a la «Naturaleza», sea esta considerada o no creación divina, ha sido y es una poderosa forma de legitimar una relación de dominación establecida en un determinado orden social. Aquel aspecto de la vida social naturalizado se nos presenta como dado, en el sentido de que su razón de ser parece trascender la simple creación humana y, por eso mismo, queda revestido de un carácter de inevitabilidad. Asimismo, la reproducción a lo largo del tiempo de ciertas formas de organización social, como la división sexual del trabajo, actúa a la manera de una «prueba empírica» de su *ser* natural. A nivel discursivo, el pensamiento occidental ha venido aplicando la naturalización a los roles de género desde su más tierna infancia. Ya Aristóteles<sup>5</sup>, cuyo paradigma se impuso a lo largo de veinte siglos, acude a la *physis* como determinante de la «inferioridad» de las mujeres aseverando que «el hombre es por naturaleza más apto para mandar que la mujer —a no ser que se dé una situación antinatural»<sup>6</sup>—.

En la actualidad, la premisa teórica consistente en que son los procesos biológicos los que fundamentan los comportamientos sociales —y, por consiguiente, es en el campo de la biología donde hay que buscar su inteligibilidad— se enmarca en la perspectiva biologicista. Siguiendo este enfoque las mujeres son

---

para pensar en el surgimiento y la importancia de los significados, de las categorías y de las identidades sexuales». Véase Weeks, Jeffrey: *Lenguajes de la sexualidad*. Buenos Aires, Nueva visión, 2012, p. 55.

5. Aristóteles: *La política*, Madrid. Gredos, 1988.

6. *Idem*, p.79.

—antes de nada— madres; la anatomía se vuelve destino que marca y limita. Pero, ¿es el hecho biológico de tener vagina lo que genera la discriminación, o la manera en que ese hecho es valorado socialmente, o sea la pertenencia de las que tienen vagina a un grupo diferente de los que no la tienen?<sup>7</sup>.

### Desde nuestra posición construccionista, asumimos

el origen biológico de algunas diferencias entre hombres y mujeres, sin perder de vista que la predisposición biológica no es suficiente por sí misma para provocar un comportamiento. No hay comportamientos o características de personalidad exclusivas de un sexo<sup>8</sup>.

Los roles de género son internalizados por los sujetos a través de la socialización y dentro de un contexto histórico particular. Es decir, es la sociedad la que, por medio de un determinado sistema de sexo-género, transforma la sexualidad biológica en productos humanos<sup>9</sup>, esto es, en géneros o «comportamientos y significados culturalmente adjudicados [...] y atribuidos a la distinción que hacen todas las sociedades humanas entre lo masculino y lo femenino»<sup>10</sup>.

El discurso biologicista, hegemónico en Occidente hasta la década de los 70, ha contribuido a legitimar la permanencia de la división sexual del trabajo, con la consiguiente reclusión de las mujeres al ámbito doméstico<sup>11</sup> y la pérdida de derechos que de ello se deriva. Según ha demostrado Thomas Laqueur<sup>12</sup>, es, paradójicamente, en la Europa ilustrada cuando las diferencias de género entre hombres y mujeres se exacerban hasta el punto de concebir dos sexos opuestos e incommensurables y, por tanto, dos géneros antitéticos. Quizá el epítome del pensamiento biologicista, *avant la lettre*, lo encontramos en el *Emilio* de Jean-Jacques Rousseau, una de las obras fundadoras del patriarcado moderno<sup>13</sup>. En el *Libro Quinto*, en el que habla específicamente de las mujeres y su educación, afirma:

Desde que se ha demostrado de una vez que el hombre y la mujer no están ni deben estar constituidos lo mismo, de carácter ni de temperamento, se desprende que no deben tener la misma educación<sup>14</sup>.

Rousseau no es capaz de ver que la razón por la cual los hombres y las mujeres se le presentan tan distintos reside, precisamente, en la distinta educación que reciben. Esto mismo es lo que observa Mary Wollstonecraft, quien pone las bases de la crítica

7. Lamas, Marta: «La antropología feminista y la categoría género», en Lamas, Marta (comp.): *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México, UNAM, 2013, p. 108.

8. *Idem*, p.107.

9. Rubin, Gayle: «El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo», en Lamas, Marta: *op.cit.*, pp. 35-96.

10. Barfield, Thomas: *Diccionario de antropología*. Barcelona, Siglo XXI, 2001, p. 311.

11. En ningún caso participamos aquí de la idea de que lo público y lo privado o doméstico constituyan dos esferas separadas y bien delimitadas. Para abundar en esta cuestión véase Peyrou, Florencia: «A vueltas con las dos esferas. Una revisión historiográfica», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 42 (2019), pp. 359-385.

12. Laqueur, Thomas: *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra, 1994.

13. Cobo, Rosa: *Fundamentos del patriarcado moderno*. Madrid, Cátedra, 1995.

14. Rousseau, Jean-Jacques: *Emilio o De la educación*. Madrid, EDAF, 1980, p. 418.

feminista haciendo referencia al proceso de adquisición de género que tiene lugar a través de la socialización. Con dosis de ácida ironía escribe lo siguiente sobre las consideraciones de Rousseau:

Es, por supuesto, muy natural que una niña, condenada a permanecer sentada durante horas, escuchando la charla vulgar de las pobres niñeras o asistiendo al aseo de su madre, intente unirse a la conversación; y que imite a su madre o sus tías y se divierta adornando a su muñeca sin vida<sup>15</sup>.

Continuando con Rousseau, un poco más adelante, hacia la mitad del *Libro Quinto*, nos topamos con la siguiente sentencia:

[La mujer] debe reinar en la casa como un ministro en el estado, procurando que le manden lo que ella quiere hacer. [En los mejores hogares] la mujer tiene la mayor autoridad: pero cuando desconoce la voz del jefe, al que quiere usurpar sus derechos y mandar ella misma, el desorden natural se convierte en miseria, escándalo y deshonor<sup>16</sup>.

En la primera proposición de este fragmento quedan claramente delimitados dos espacios, uno doméstico y femenino (la casa), otro público y masculino (el Estado), pero ni siquiera en el primero las mujeres arrebatan el puesto de mando al hombre. Lo que aquí hace Rousseau es participar de la ideología de las dos esferas separadas que, según Peyrou<sup>17</sup>, comenzaba a tener predicamento. Abundando en tal ideología, estamos obligados a recordar las palabras de Sarah Ellis, quien exalta el papel de las mujeres en la esfera doméstica considerando que su radio de influencia abarca el conjunto de dominios humanos, y más allá:

[La esposa] debe considerar su posición como central, y recordar que, como cabeza de familia, y señora de una casa, se ramifican en todas direcciones trenes de pensamiento, y tonos de sentimiento, que operan sobre los que la rodean más inmediatamente, pero de ninguna manera cesan allí; [...] extendiéndose, de la misma manera, hasta el fin de todas las cosas, hasta la ruptura de todos los lazos terrenales, y la unión de la gran familia del cielo<sup>18</sup>.

No podemos terminar este epígrafe sin recordar a la autora que, siguiendo los pasos de Wollstonecraft pero de una forma más radical y sistemática, vendrá a desnaturalizar el género de la mano de una perspectiva construccionista. En *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir<sup>19</sup> rechaza la idea de una esencia femenina (o masculina) que precede y determina una forma de existencia, sosteniendo, en consonancia con la corriente existencialista en que se sitúa, todo lo contrario, a saber, que es en el existir donde se va a ir construyendo lo que somos. Además, De Beauvoir articula nuevas categorías analíticas mediante las cuales aprehender de

15. Wollstonecraft, Mary: *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid, Istmo, 2005, pp. 96-97.

16. Rousseau, Jean-Jacques: *op.cit.*, p. 484.

17. Peyrou, Florencia: *op.cit.*

18. Esta y el resto de las traducciones es nuestra. Ellis, Sarah S.: *The Family Monitor and Domestic Guide*. Walker, New York, 1848.

19. Beauvoir, Simone de: *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1987.

forma integrada la situación de desigualdad de las mujeres. En este sentido, cabe destacar la fertilidad del concepto de alteridad aplicado a la mujer, convertida en objeto para un sujeto masculino dentro del sistema patriarcal:

lo que define de forma singular la situación de la mujer es que, siendo como todo ser humano una libertad autónoma, se descubre y se elige en un mundo en el que los hombres le imponen que se asuma como la Alteridad; se pretende petrificarla como objeto, condenarla a la inmanencia, ya que su trascendencia será permanentemente trascendida por otra conciencia esencial y soberana<sup>20</sup>.

## VISIBILIZACIÓN E INVISIBILIZACIÓN DEL TRABAJO REPRODUCTIVO EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA PATRIARCAL

Antes de abordar cualquier otra cuestión, resulta pertinente señalar el motivo por el cual empleamos la denominación «trabajo reproductivo» en vez de «trabajo doméstico». Consideramos, con Nancy Fraser<sup>21</sup>, que la segunda denominación participa de la ideología, surgida del capitalismo industrial, que separa el trabajo reproductivo del universo de las actividades humanas en general y lo circunscribe a una esfera doméstica donde su importancia social queda oscurecida. La categoría «trabajo reproductivo», en cambio, rompe con el falaz dualismo público-privado abarcando el conjunto heterogéneo de actividades que forman parte de las reproducciones biológica, social y económica. Siguiendo este enfoque, Larguía y Dumoulin establecen tres sub-categorías dentro del trabajo reproductivo: «a. Reproducción estrictamente biológica; b. Educación y cuidado de los hijos, enfermos y ancianos; c. Reproducción de la fuerza de trabajo consumida diariamente»<sup>22</sup>.

En referencia a su papel económico dentro del sistema capitalista, M. Teresita de Barbieri apunta que el trabajo reproductivo «permite que las mercancías adquiridas con el salario del trabajador puedan ser efectivamente consumidas, ya que antes, durante y después del acto de consumir existe una cantidad de trabajo que es necesario realizar»<sup>23</sup>. De este modo, añade De Barbieri, las mujeres contribuyen al mantenimiento y reproducción de una mercancía especial, la fuerza de trabajo, que se vende en el mercado, donde obtiene su valor de cambio. Sin embargo, por este trabajo no perciben retribución alguna, de suerte que la mercancía «fuerza de trabajo» puede ser vendida por debajo de su valor y que el capitalista, además de explotar al asalariado a través de la plusvalía, se está ahorrando el pago del trabajo de la mujer. Incidiendo en esto, Larguía y Dumoulin categorizan el trabajo reproductivo y la fuerza de trabajo como «trabajo y producto invisibles» dado que

20. *Idem*, p. 25.

21. Fraser, Nancy: «Las contradicciones del capital y los cuidados», *New left review*, 100, (2016), pp. 111-132.

22. Larguía, Isabel; Dumoulin, John: «Hacia una concepción científica de la emancipación de la mujer», en Bellucci, Mabel; Theumer, Emmanuel: *Desde La Cuba Revolucionaria: Feminismo y Marxismo En La Obra de Isabel Larguía y John Dumoulin*. Buenos Aires, Clacso, 2019, p. 119.

23. Barbieri, Teresita, M. de: «Notas para el estudio del trabajo de las mujeres: el problema del trabajo doméstico», *Estudios Demográficos y Urbanos*, 12/1 (1978), pp. 110-11.

la concepción burguesa dominante no reconoce que el capitalista compra fuerza de trabajo, es decir, una mercancía más en el mercado «producida» por las mujeres, sino únicamente trabajo.

Mariarosa Dalla Costa<sup>24</sup>, destaca otros dos aspectos que hacen del rol social de las mujeres un elemento especialmente productivo para el sistema capitalista: en primer lugar, constituye el principal blanco en el desahogo de todas las opresiones que sufre el hombre en el mundo exterior, así como el objeto sobre el que este puede ejercer un ansia de poder que la dominación de la organización capitalista del trabajo implanta en él. En segundo lugar, la mujer se convierte en una ávida consumidora (aquella que puede permitírselo) sublimando la negación total de su autonomía personal en una serie de necesidades interminables ligadas al ámbito del hogar.

En este punto, no debemos olvidar la ausencia del trabajo reproductivo en el análisis marxista de la acumulación capitalista, denunciada en numerosas ocasiones desde el feminismo materialista<sup>25</sup>. Ciertamente, para Karl Marx el único trabajo del que se aprovecha el capitalista es el del asalariado, toda vez que, al hacer referencia a los medios de subsistencia necesarios para la reproducción de la fuerza de trabajo, no tiene en cuenta las actividades de procesamiento de las mercancías adquiridas, que han de cocinarse, lavarse, plancharse, etc.

El valor de la fuerza de trabajo se resuelve en el valor de determinada suma de medios de subsistencia [...]. Diariamente se consume una parte de los medios de subsistencia —por ejemplo alimentos, combustibles, etc.—, y es necesario renovarlos diariamente. Otros medios de subsistencia, como la vestimenta, el mobiliario, etc., se consumen en lapsos más prolongados, por lo cual hay que reponerlos en espacios de tiempo más largos. Las mercancías de un tipo deben comprarse o pagarse diariamente, otras semanalmente, o cada trimestre, etc. Pero, sea cual fuere el modo en que la suma de estos gastos se distribuya, por ejemplo, a lo largo de un año, es necesario cubrirla día a día con el ingreso medio<sup>26</sup>.

Friedrich Engels tampoco advierte el papel esencial que cumple el trabajo reproductivo en el sistema capitalista. Al contrario, considera que, a partir del momento en que la propiedad colectiva de los medios de producción se transforma en propiedad exclusiva de los cabezas de familia, el trabajo reproductivo se torna «un accesorio insignificante» de la organización económica, de suerte que «la emancipación de la mujer y su igualdad con el hombre son y seguirán siendo imposibles mientras permanezca excluida del trabajo productivo social y confinada dentro del trabajo doméstico, que es un trabajo privado»<sup>27</sup>. Esto quiere decir, por tanto, que la incorporación de las mujeres al trabajo asalariado establecería las condiciones para la igualdad al menos con respecto al esposo y el resto de hombres

24. Dalla Costa, Mariarosa: «Las mujeres y la subversión de la comunidad», en Dalla Costa, Mariarosa; James, Selma. (eds.): *El poder de la mujer y la subversión de la comunidad*. México, Siglo XXI, 1977, pp. 22-65.

25. Una recopilación sobre esta cuestión puede encontrarse en Cooper, Jennifer y Rodríguez, Dinah (comp.): *El debate sobre el trabajo doméstico: antología*. México D.F., UNAM, 2005.

26. Marx, Karl: *El Capital: crítica de la economía política. Libro Primero. El proceso de producción del capital*. Madrid, Siglo XXI, 2005, p. 209.

27. Engels, Friedrich: *El Origen de la Familia, la Propiedad Privada y el Estado*. Santa Fe, El Cid, 2003, p. 297.



asalariados. Sin embargo, Engels yerra en su inferencia porque se olvida de que la estructura social además de capitalista es patriarcal. Así, Silvia Federici nos recuerda que

[...] a partir de finales del siglo XIX, [...] las mujeres que trabajaban en las fábricas son rechazadas y enviadas a casa, de forma que el trabajo doméstico se convierte en su primer trabajo y ellas se convierten en dependientes. [...] a través del salario se crea una nueva jerarquía, una nueva organización de la desigualdad: el varón tiene el poder del salario y se convierte en el supervisor del trabajo no pagado de la mujer. Y tiene también el poder de disciplinar<sup>28</sup>.

Hay que indicar que la omisión del papel del trabajo reproductivo dentro del sistema económico ha sido la norma general en los análisis marxistas realizados desde distintas disciplinas; por ejemplo, desde la antropología social, subraya Mackintosh<sup>29</sup>, autores tan distinguidos como Marshall Sahlins o Claude Meillassoux no integran la división sexual del trabajo en sus análisis de los modos de producción.

A modo de síntesis, podemos desglosar tres grandes omisiones interrelacionadas en las que ha incurrido la *intelligentsia* occidental hasta bien entrado el siglo XX. En primer lugar, el papel del trabajo reproductivo en el sostenimiento del sistema económico y social; en segundo lugar, su carácter histórico y social, esto es, no natural; y, en tercer lugar, la relación entre la situación de opresión de las mujeres, trabajadoras no remuneradas, el sistema económico capitalista y la estructura social patriarcal. Esta última omisión se refiere especialmente al enfoque meramente moral e individualista del feminismo liberal, que concibe el sistema económico acríticamente e, inclusive, como un instrumento que puede ayudar a la emancipación<sup>30</sup>.

Quizá la excepción más destacable, por su precocidad, a la invisibilización o, en el mejor de los casos, a las visualizaciones parciales del trabajo reproductivo nos la ofrecen dos socialistas utópicos en 1825, William Thompson y Anna Wheeler. Estos autores, además de explicar la forma de ser de las mujeres acudiendo ya no a su naturaleza o esencia femenina sino a los condicionamientos sociales<sup>31</sup>, realizan, en opinión de Ferguson, una crítica económico-política de su situación en el hogar, puesto que sostienen que el capitalismo se sustenta tanto en la explotación de los hombres, a través del trabajo asalariado, como de las mujeres, mediante la no remuneración del trabajo reproductivo.

Es de interés añadir que contra esta explotación del trabajo no remunerado, específicamente femenina dentro de un sistema no esclavista, se alzan voces

28. Federici, Silvia: *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid, Traficantes de sueños, 2018, p. 17.

29. Mackintosh, Maureen, M.: «Domestic Labour and the Household», en Burman, Sandra (ed.): *Fit work for women*. Londres, Taylor & Francis Group, 2013, pp. 173-191.

30. Ferguson, Susan: «Las visiones del trabajo en la teoría feminista», *Archivos de Historia del Movimiento Obrero y la Izquierda*, 16 (2020), pp. 17-36.

31. Miguel Álvarez, Ana de: «Aportaciones a una reconstrucción del debate sobre la igualdad sexual en la tradición utilitarista», *Telos: Revista iberoamericana de estudios utilitaristas*, 10/2 (2002), pp. 21-36.

procedentes del feminismo materialista desde finales del siglo XIX<sup>32</sup>. Sin embargo, tales reivindicaciones en ningún caso se asemejaron a «una estrategia anticapitalista [...] que quisiera acabar con la dependencia femenina de los hombres y además subvertir las jerarquías construidas sobre la base de nuestro trabajo doméstico no remunerado y sobre el salario como medio de explotación y control social»<sup>33</sup>. Estos fueron los principios sobre los que se edificó la campaña *Salario para el Trabajo Doméstico* (WfH por sus siglas en inglés), movimiento surgido al calor de una reunión en Padua, enmarcado en el feminismo radical de los 70 y que se extenderá por diferentes países occidentales. Para este colectivo la no remuneración salarial del trabajo reproductivo constituye la raíz de la opresión de las mujeres, en una época, por lo demás, en que la atención estaba focalizada en alcanzar la igualdad en el ámbito del trabajo remunerado (acceso al mercado laboral, igualdad salarial, etc.). Así explica Federici, participante del movimiento, la estrategia seguida en aquel momento: «A diferencia de otras feministas, creíamos que [el trabajo doméstico] debía ser nuestro principal campo de batalla [...] y que la forma más eficaz de liberarnos de él era negarnos a hacerlo gratis»<sup>34</sup>. Es decir, se trataba de situar en el centro de la opresión ejercida por el sistema social a las mujeres, trabajadoras sin salario, respecto de los hombres, trabajadores asalariados, que, a su vez, se ven explotados por el capitalista —al igual que tantas mujeres que se han ido incorporando al mercado laboral, y que por ende se puede decir que sufren una doble explotación<sup>35</sup>— y todo ello desnaturalizando las relaciones de subordinación, evidenciando su carácter histórico y social. He aquí una de las aportaciones teóricas del feminismo que ha enriquecido el análisis marxista de la economía y la sociedad.

## LA EMERGENCIA DE LA PERFORMANCE FEMINISTA

Las *performances* que comienzan a incluir aspectos del trabajo reproductivo se gestan a finales de los años 60 y principios de los 70, coincidiendo con el auge de la desmaterialización de la obra de arte<sup>36</sup> y en un contexto histórico y social convulso en el que surge una Nueva Izquierda que, manteniendo las luchas pasadas contra el antagonismo de clase, se propone además combatir injusticias sociales que hasta entonces, en general, se habían soslayado, a saber: el sexismo, el racismo, la homofobia y el imperialismo. No obstante, en muchos casos la teoría no

32. Hayden, Dolores: *La gran revolución doméstica: una historia de proyectos feministas para hogares, barrios y ciudades estadounidenses*. Barcelona, Puente, 2023.

33. Federici, Silvia; Austin, Arlen: *Salario para el trabajo doméstico. Comité de Nueva York 1972-1977: Historia, teoría y documentos*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2019, p. 21.

34. *Idem*, p. 23.

35. Podríamos hablar de la triple jornada en el caso de las artistas precarias que han de hacer frente al trabajo reproductivo, asalariado y artístico.

36. Cabe destacar el temprano análisis realizado por Lucy Lippard y John Chandler en *The dematerialization of art*, publicado en 1968 ante la emergencia de la desmaterialización del objeto artístico, véase Lippard, Lucy; Chandler, John: «The dematerialization of art», *Art international* 12/2 (1968), pp. 31-36. Poco después, en 1973, Lippard profundizará en estas experiencias artísticas en Lippard, Lucy: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Tres Cantos, Akal, 2004.

descendió a las prácticas cotidianas, como lo ilustra el hecho de que los colectivos feministas integrados en movimientos estudiantiles estadounidenses se toparan en su funcionamiento interno con el mismo machismo contra el que se enfrentaban fuera. El malestar causado por los continuos desencuentros en el seno de esta clase de organizaciones desembocó en la escisión feminista a partir de la cual se articuló el feminismo radical en EE.UU., muy influido por el *Black Power* y el proceso de descolonización. Este último, con especial resonancia en Europa, posibilitó la introducción de una perspectiva anticolonialista dentro del feminismo, por medio de la cual se equiparó la relación política asimétrica entre las razas a aquella establecida entre los sexos<sup>37</sup>.

El feminismo radical otorga prioridad a la experiencia del sujeto femenino en la estructura patriarcal; así, las feministas, como bien indica Donna Haraway, «se relacionan y se ponen en acción a través del políticamente explosivo terreno de la experiencia compartida»<sup>38</sup>. Siguiendo este principio, diversas artistas obtienen a través de la *performance* un espacio para ensayar otros mundos en los que prime la igualdad entre los sexos:

El cambio de roles [que se hace posible en la *performance*] aspiraba a la utopía de llegar a unas relaciones interhumanas perfectamente simétricas, de hacer realidad las relaciones entre cosujetos —o de explorar al menos [...] los mecanismos de manipulación recíproca— y de abrir al mismo tiempo nuevas posibilidades a la experiencia estética<sup>39</sup>.

Ahora bien, cabría explicar de algún modo el auge que alcanza la *performance* entre las artistas en la década de los 70. Como es bien sabido, la *performance* es un arte de corto recorrido en la Historia del Arte en comparación con otras disciplinas que arrastran tras de sí una férrea tradición. Ello ofrece una gran libertad en los procesos creativos, circunstancia que, según Meiling Cheng<sup>40</sup>, bien pudo constituir una de las principales razones para su uso. Asimismo, el arte de acción proporciona a las mujeres la posibilidad de exhibir su agencia<sup>41</sup>, de encarnarla públicamente para revelar así la contradicción del orden patriarcal. A nuestro parecer, además de adecuarse a las acciones llamativas y creativas que desde sus inicios ha caracterizado al movimiento feminista, se torna en el instrumento idóneo en el contexto de una nueva «ola» en la que se concibe el cuerpo como campo de batalla y lugar de memoria de las violencias vividas.

Son numerosos los trabajos performativos que han materializado de diversas formas las ideas de la nueva izquierda antes mencionadas. Colectivos como *New York Radical Women* (en adelante NYRW), fundado en 1967 por Pam Allen y Shulamith

37. Puleo, Alicia H.: «Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical», en Amorós, Celia; de Miguel, Ana (eds.): *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización del feminismo liberal a la posmodernidad*. Madrid, Minerva, 2014, vol. 2, pp. 35-67.

38. Haraway, Donna J.: *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995, p.184.

39. Fischer-Lichte, Erika: *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada, 2017, p. 100.

40. Cheng, Meiling: *In other Los Angeleses: multicentric performance art*. Berkeley, University of California Press, 2002.

41. Wark, Jayne: *Radical gestures: Feminism and performance art in North America*. Québec, McGill-Queen's University Press, 2006.

Firestone, llevaron a cabo una serie de acciones creativas ligadas a aquello que entiende Ileana Diéguez por teatralidades liminales:

estados de tránsito [...] que generan asociaciones temporales no jerarquizadas y en las que se concretan acciones sociales que invocan posibles transformaciones o que ya constituyen espacios simbólicos transformadores<sup>42</sup>.

Por medio de este concepto Diéguez analiza la especificidad del contexto Latinoamericano que fusiona la protesta política con la danza, el teatro o las artes visuales.

## EL TRABAJO REPRODUCTIVO EN LA *PERFORMANCE*

A continuación, vamos a exponer una serie de *performances* que al transformar en obras de arte las actividades reproductivas y de mantenimiento las desplazan del ámbito de lo profano y cotidiano que, a la postre, las naturaliza e invisibiliza.

En ese ambiente de efervescencia social al que hemos hecho alusión en el epígrafe anterior se produce *Womanhouse* (1971), una de las acciones más originales y conocidas firmada por Judy Chicago y Miriam Shapiro desde la Universidad de Fresno (California). El proyecto consistió en adaptar una antigua casa de diecisiete habitaciones para albergar un evento artístico que incluyera instalaciones y *performances* en las que se reflexionara sobre la situación de la mujer y su vinculación con el entorno doméstico cotidiano. Su importancia radica en que muestra públicamente experiencias, haceres, sentires y pensamientos femeninos que hasta entonces permanecían ocultos en la esfera privada.

En paralelo y de manera similar, esto es, partiendo de sus experiencias personales, Lea Lublin y Mierle Laderman Ukeles desarrollaron una revisión del trabajo reproductivo. Lublin exhibía en el Salón de Mayo de 1968 *Mon Fils*, una *performance* en la que la artista atiende a su hijo Nicolás, de siete meses de edad, ofreciendo los cuidados habituales de una madre hacia su hijo ante la mirada de los visitantes. La situación vital por la que Lublin transitaba, ejerciendo a un tiempo de madre y artista, la empuja a fundir estas dos dimensiones de su realidad cotidiana trasladando la maternidad al contexto artístico y, por ende, equiparando el «valor supremo» del arte con el de la vida.

Por su parte, en la ciudad de Nueva York, Mierle Laderman Ukeles amplió su radio de acción interesándose por aquello que constituirá la base de toda su carrera artística y que va a denominar como «trabajo de mantenimiento», cuyos principios se recogen en el *Manifesto for Maintenance Art 1969!* (1969). Dentro de este tipo de trabajo se incluye a las trabajadoras de la reproducción, con o sin remuneración,

---

42. Diéguez, Ileana: «Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas», *ARTEA, Archivo virtual de Artes Escénicas* (2009), párr. 33 [en línea] <https://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/> [Consultado: 17 de mayo de 2023].

pero también a profesionales mejor o peor pagados, como los que se dedican al servicio de limpieza, los sanitarios, carteros, empleados de la construcción, etc., funciones todas ellas infravaloradas, pero sin las cuales las creaciones culturales que consideramos más excelsas serían imposibles:

El arte de vanguardia [...] está infectado por cepas de ideas de mantenimiento, actividades de mantenimiento y materiales de mantenimiento. El *Conceptual art* y el *Procesual art*, expresamente, reivindican el desarrollo y el cambio puro, pero emplean procesos puramente de mantenimiento<sup>43</sup>.

En el desarrollo de su propuesta artística, Ukeles se nutre de la violencia estructural experimentada cuando, habiendo quedado embarazada de su primer hijo, observó cómo su identidad social quedaba sepultada bajo el conjunto de significados ligados a la etiqueta «madre». En una entrevista relata que en su paso por el *Pratt Institute* de Nueva York, el profesor de escultura, notando la incipiente gravidez de su vientre, le espetó una vetusta lección: «Bueno, Mierle, supongo que ya sabes que no puedes ser artista»<sup>44</sup>. He aquí lo que la sociedad burguesa de aquel tiempo, y en buena medida también del nuestro, entendía por ser madre, esto es, darse al prójimo en todo lo relativo a la esfera reproductiva y olvidar todo lo demás, siempre que se desee evitar la condena moral. En la misma entrevista Ukeles comparte los sentimientos que le asaltaban en esa situación: «La gente sólo me veía como madre. La cultura no tenía lugar para mí. [...] Estaba dividida en dos personas: artista y madre. Me había quedado fuera de juego. Estaba furiosa»<sup>45</sup>.

Antes de abandonar el mundo del arte, Ukeles<sup>46</sup> tuvo lo que calificó como «una ardiente epifanía» e inspirada en el *ready made* se propuso elevar «el mantenimiento» a categoría de arte. Comenzó juzgando negativamente las creaciones procesuales y minimalistas de artistas que había admirado, como el caso de Richard Serra o Donald Judd, toda vez que sus diseños eran ejecutados por otros trabajadores en sus talleres a partir de procesos industriales complejos, transmitidos y refinados a lo largo de sucesivas generaciones, y que, sin embargo, permanecían invisibilizados en unas obras que, en realidad, privilegiaban el resultado final. «[...] Serra era ese trabajador del acero sin trabajo, sin trabajadores. Y Judd era ese carpintero sin trabajadores»<sup>47</sup>. Como respuesta a esta tendencia general en el sistema del arte, da a conocer su manifiesto para después realizar en el Wadsworth Atheneum Museum of Art de Connecticut su primera serie compuesta por cuatro *performances*, entre las que se encuentra *Washing/Tracks/Maintenance: Outside (July 22, 1973)*. Durante

43. Ukeles, Mierle L.: «MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an exhibition: 'CARE' 1969», *Ronald Feldman Gallery*, 1969, p. 2.

44. Ukeles citada en Liss, Andrea: *Feminist art and the maternal*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019, p. 51.

45. *Idem*, p. 52.

46. Ukeles, Mierle L.: «Blazing Epiphany: Maintenance Art Manifesto 1969! Entrevistada por Toby Perl Freilich», *Public Culture*, 16/1 (2020), p. 16.

47. Ukeles, Mierle L.: «Manifesto for Maintenance: A Conversation with Mierle Laderman Ukeles», *Art in America*, 18 de marzo de 2009, párr. 9 [en línea] <https://feldmangallery.com/exhibition/manifesto-for-maintenance-art-1969> [Consultado: 14 de septiembre de 2023].





FIGURA 1. MIERLE LADERMAN UKELES, HARTFORD WASH, *WASHING FLOOR INSIDE, AGAINST BACKDROP OF STATUE*, 1973. Foto: Media Center for Art History & Archaeology. Columbia University

las ocho horas laborables la artista friega la acera de la zona de acceso al museo, frota arrodillada la escalinata de entrada y limpia el suelo de algunas de las salas; todo ello empleando la fregona como si de un pincel se tratara y con la energía propia del *action painting*. (FIGURA 1). La idea era que los asistentes experimentasen ese «otro museo», el que permanece «desacralizado» más allá del horario de visitas, y así hacerles testigos del papel esencial que cumple en él el trabajo de mantenimiento diario.

Dentro de esta misma serie destaca la crítica institucional que realiza en *Transfer: The Maintenance of the Art Object* (1973). Por medio de una acción simbólica, Ukeles otorga a un objeto propio del mantenimiento, una vitrina (que en este caso protegía una momia egipcia), estatus de obra de arte, pasando a constituir a partir de ese momento una propiedad intrínseca del bien inmueble exhibido. La artista ennoblece así los objetos de mantenimiento y nos interpela para que nos preguntemos qué serían las obras de arte sin su protección. La acción finaliza con la consecuencia lógica de todo lo anterior, esto es, con el conservador del museo limpiando la vitrina, pues ese es ahora parte de su cometido.

Siguiendo el análisis que Patricia Mayayo realiza sobre la obra de Ukeles, podemos decir que esta refleja las distinciones jerárquicas presentes en el mundo

del arte (artista-limpiadora, conservador-vigilante) y en la sociedad en general (creación-mantenimiento, producción-reproducción, femenino-masculino), para seguidamente quebrarlas mediante la conjugación de mantenimiento y arte. «[...] lo realmente significativo de estas *performances*», añade Mayayo, «es que ponen de manifiesto cómo la existencia misma de una frontera entre ambos tipos de actividad se halla destinada a mantener unos determinados privilegios (privilegios de clase y de género)»<sup>48</sup>. Asimismo, de forma quizá oblicua o colateral, pensamos que sus acciones arremeten contra nuestro deseo de experimentar un mundo ideal, pulcro, ordenado, armónico y acabado, que hace que sea necesario invisibilizar el proceso hasta llegar a ese estado de cosas o bien aquello que simultáneamente lo sustenta. La tramoya siempre ha de quedar oculta tras el escenario para dar rienda suelta a la magia del teatro. Recordemos también eso que suele decirse sobre que las mejores obras de arte son aquellas en las que apenas se aprecia el esfuerzo del artista.

Lena Šimić y Emily Underwood-Lee<sup>49</sup> se unieron para crear una pieza colaborativa consistente en una *performance-conferencia* sobre el *Manifesto for Maternal Performance (Art) 2016!* (FIGURA 2), una forma de rendir tributo a Ukeles que se estructura en dos partes: por un lado, recoge ideas y sensaciones de la maternidad, y, por otro, muestra las distintas acciones maternas llevadas a cabo en la cotidianidad durante un total de 40 días que representan las cuarenta semanas que dura el embarazo. Resulta de lo más significativa la siguiente descripción: «Día 6. La *performance* materna ocurre por la noche con vómitos y pis y explosiones de caca, con gritos y miedo y una barriga hinchada y eructos malolientes. La *performance* materna huele»<sup>50</sup>. Como vemos, siguiendo el enfoque de Ukeles, las autoras dan cuenta de una parte de la maternidad que nuestras sociedades invisibilizan para preservar su imagen idealizada.

En este sentido, Šimić, en su *performance Medea/Mothers' Clothes* (2004), combina las ideas de anti-maternidad y extranjería encarnadas en el personaje mitológico de Medea, asesina de sus hijos<sup>51</sup> y moradora en el lugar del otro. La artista sostiene que Medea, como antimatadre y bárbara<sup>52</sup>, desafía el espacio de la nación patriarcal, y, por tal motivo, la emplea como un arquetipo alternativo que dialoga con las experiencias cotidianas y las ansiedades de la maternidad contemporánea<sup>53</sup> (FIGURA 3). Pero, a ojos de Šimić, Medea no solo representa una disrupción del orden cultural, sino también del natural: que una madre mate a sus vástagos atenta igualmente contra el imperativo natural de la reproducción. Asimismo, como croata residente en Inglaterra y madre, Šimić bien puede identificarse con la vulnerabilidad y la opresión social sufrida por

48. Mayayo, Patricia: *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción*. Barcelona, Editorial UOC, 2011, p. 55.

49. Šimić, Lena; Underwood-Lee, Emily: «Manifesto for maternal performance (art) 2016!», *Performance Research*, 22/4 (2017), pp. 131-139.

50. *Idem*, p.132.

51. Pierre Grimal indica que Eurípides modificó el relato convirtiendo a Medea en la asesina de sus hijos. Véase Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 2014.

52. Nos referimos al origen etimológico de la palabra «bárbaro» con la que los griegos se referían a los extranjeros a causa del sonido que emitían cuando trataban de hablar su idioma.

53. Šimić, Lena: «On medea/mothers' clothes: A foreigner re-figuring Medea and motherhood», *Feminist Review*, 93/1, (2009), pp. 109-115.



FIGURA 2. LENA ŠIMIĆ Y EMILY UNDERWOOD-LEE, *MANIFESTO FOR MATERNAL PERFORMANCE (ART)* 2016<sup>1</sup>, *THE MOTHERNISTS II: «WHO CARES FOR THE 21ST CENTURY?»*, 2017. ASTRID NOACKS ATELIERS (COPENHAGUE). Foto: cortesía de la artista

la migrante Medea. Como vemos, la reivindicación de esta figura mitológica viene motivada por la necesidad de rechazar el ideal patriarcal-capitalista de la maternidad, que en su forma efectiva se traduce en un conjunto de prescripciones y expectativas comportamentales que presiona, oprime y, en última instancia, culpabiliza a las madres que no lo cumplen. A este respecto, Šimić comenta que su «comunidad en Liverpool está dispuesta a aceptar a todas las nuevas madres, incluidos los extranjeros, en el maravilloso mundo de la maternidad, siempre y cuando todas se comporten



FIGURA 3. LENA ŠIMIĆ, *MEDEA/MOTHERS' CLOTHES*. «STUDIO 12», 2016, BRATISLAVA.  
Foto: Jakub Cajko. Cortesía de la artista

como las ‘buenas madres’ deberían»<sup>54</sup>. En definitiva, podemos convenir que esta obra, ciertamente contestataria, busca la emancipación de las mujeres a través de una representación alternativa de la maternidad. En este sentido, la propia artista afirma:

La elevación de la actividad doméstica de su rutina diaria a su presencia escénica me da a mí, una mujer real, un espacio para desafiar las representaciones patriarcales de mí misma como mujer/madre/ama de casa/extranjera<sup>55</sup>.

Courtney Kessel, artista e investigadora estadounidense, se sirve de sus experiencias vividas como madre soltera para crear *In balance with* (FIGURA 4), llevada a término anualmente desde el año 2010. En esta obra la artista plantea un ejercicio de equilibrio mediante el uso de un balancín y de diversos objetos que la madre va depositando en el extremo en que se sitúa su hija a fin de equilibrar el peso de ambas. La acción representa el modo en que Kessel logró compatibilizar su trabajo académico con los cuidados que requería su hija, toda vez que era mediante tales objetos como lograba mantenerla entretenida y bajo control en los

54. *Idem*, p. 111.

55. *Idem*, p. 114.



momentos en que debía ocuparse de otras obligaciones. Además, las implicaciones de la maternidad en cuanto a que la vida de una persona depende enteramente de otra es representada a través de la responsabilidad, el cuidado y la atención con que Kessel hace uso del balancín para equilibrar el peso sin que su hija corra el riesgo de sufrir una caída. Su obra es la demostración de la errónea suposición de que la maternidad perjudica el desempeño creativo, pues esta se torna un campo fértil para la experimentación artística<sup>56</sup>. Es frecuente escuchar que ciertas actividades como viajar, leer o drogarse amplían o enriquecen el mundo de las personas y, por ende, también la materia con la que el artista construye su trabajo; mientras que las experiencias de la maternidad se nos han presentado tradicionalmente como irrelevantes, ajenas a todo aquello susceptible de formar parte del mundo del arte, y es que este pertenece al mundo del espíritu, de la trascendencia, de lo masculino; la maternidad, en cambio, queda circunscrita al mundo natural, inmanente, femenino. Podríamos decir con Loveless que *In Balance With* se pregunta qué se pierde cuando es aceptada la incompatibilidad entre arte y maternidad para alcanzar el éxito profesional.

La última artista de la que nos vamos a ocupar es la británica Lenka Clayton, quien se vale de la hiperconectividad que brinda internet para poner en marcha el proyecto *An artist residency in motherhood*, un modelo de residencia virtual autodirigida y creada con la finalidad de empoderar e inspirar a artistas que por el hecho de ser madres o padres no tienen acceso a una residencia física<sup>57</sup>. En el manifiesto que acompaña al proyecto, Clayton comparte la posición de Kessel:

Ahora me doy cuenta de que muchos aspectos del mundo profesional del arte están cerrados a los artistas con familia. Las residencias artísticas más prestigiosas, por ejemplo, excluyen expresamente a las familias. A pesar del legado de artistas/padres de familia, parece que todavía existe la creencia generalizada de que ser una madre comprometida y una artista seria son tareas mutuamente excluyentes<sup>58</sup>.

Esta política de residencias termina favoreciendo al artista masculino, habida cuenta de que culturalmente los hombres, aun siendo padres, no suelen mantener con sus hijos la misma intensidad de vínculo que la madre y, por ello, preservan un grado de independencia que a aquella se le niega.

En 2011, Clayton realizó para la Bienal de Pittsburgh la *performance-instalación Maternity Leave* en la que se propuso vincular físicamente dos lugares alejados en el espacio, la sala de la bienal y la habitación de su hijo, mediante la colocación de un intercomunicador de bebés. El espectador experimentaba un extrañamiento al verse sorprendido por aquellos sonidos íntimos de la vida de la artista en el frío espacio blanco y diáfano de la exposición. Además de este objeto, la pieza, según

56. Loveless, Natalie: «Maternal Mattering: The Performance and Politics of the Maternal in Contemporary Art», en Robinson, Hilary; Buszek, Maria Elena (eds.): *Companion to Feminist Art*. Chichester, Wiley Blackwell, 2019, pp. 475-491.

57. Clayton, Lenka: «An artist residency in motherhood», *Artist residency in motherhood*, (s/f).

58. Clayton, Lenka: «How I started my residency. Artist's statement (Manifiesto)», *Artist residency in motherhood*, 2012.



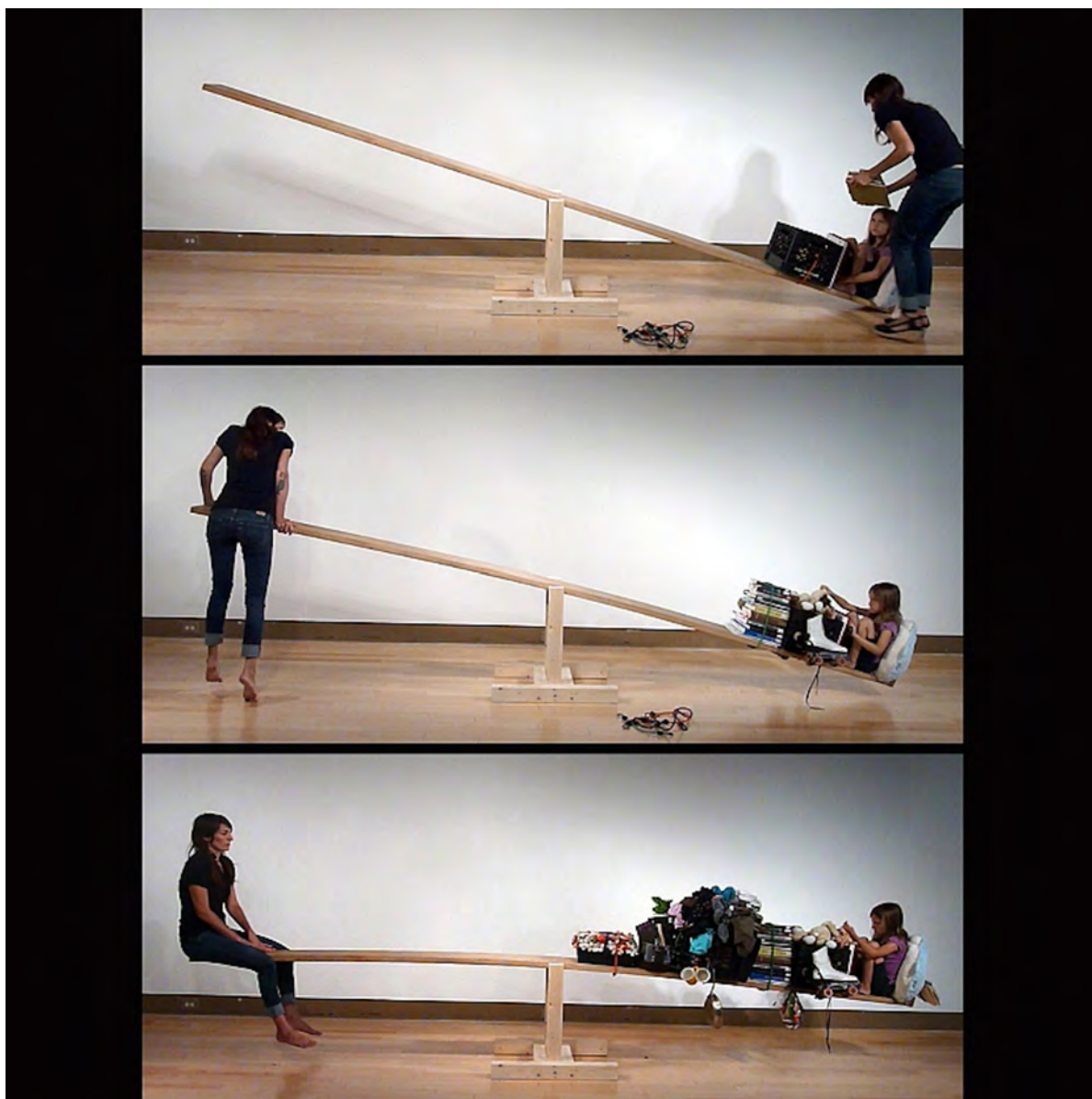


FIGURA 4. COURTNEY KESSEL, *IN BALANCE WITH*, 2020. Foto: Cortesía de la artista

Loveless<sup>59</sup>, constaba de un documento fijado a la pared que contenía el acuerdo entre la artista y la galería, por el cual aquella iba a percibir el dinero equivalente al subsidio de maternidad —inexistente en EE.UU.— al que habría tenido derecho en Inglaterra, su país de origen. La artista muestra así la situación de dependencia económica que padecen las mujeres madres respecto de los hombres en el «país de la libertad».

59. Loveless, Natalie, *op.cit.*

## CONCLUSIÓN

En cada una de las obras expuestas se da una verdad de partida, si tenemos en cuenta que para llevarlas a cabo las artistas se sirven de un conocimiento de tipo experiencial sobre el trabajo reproductivo. Sus trabajos cristalizan en una nueva temática que ensancha el imaginario del campo artístico, a la vez que estimula la apertura hacia nuevas líneas de investigación académica, tal y como se observa especialmente en el ámbito anglosajón.

A través de la descripción y el análisis de las *performances* seleccionadas hemos tratado de expresar la potencia de este arte del cuerpo para generar cambios sociales y, concretamente, transformaciones dirigidas a la consecución de la igualdad de género. A lo largo de este artículo hemos visto cómo en el proyecto *Womanhouse* se exhibía públicamente la desigualdad de género que tenía, y tiene lugar, en la cotidianidad de los hogares, provocando las risas pero también la toma de conciencia de muchos de los allí presentes. Por su parte, el trabajo de Šimić y Underwood-Lee destaca ante todo por su ataque sin ambages a la idealización social de la maternidad, expresando las experiencias sórdidas e ingratas que aquella esconde; y, en el caso particular de Šimić, rechazando incluso las creencias más arraigadas y, por eso mismo, firmemente naturalizadas —como el amor incondicional que, «obviamente» pensamos, toda madre ha de sentir por sus hijos— que, en último término, ejercen una vigilancia social asfixiante sobre las mujeres. Kessel, Clayton y la propia Lublin demostraron viable no ya la compatibilización entre maternidad y arte, sino su conjugación. Por último, Ukeles «elevará» a la categoría de arte acciones y objetos que sostienen o hacen posible nuestra vida social, incluyendo de este modo la esfera doméstica mas sin limitarse a sus dominios.

En la actualidad, a pesar de la incuestionable incidencia de los movimientos feministas en nuestras sociedades, tanto la doble explotación impuesta al sexo femenino como la condición invisible del trabajo reproductivo siguen vigentes, a lo que hay que añadir la emergencia de fuerzas reaccionarias en numerosos países occidentales. Ante este escenario se hace necesario que desde el campo artístico se insista en la creación del tipo de obras aquí abordadas, acciones que señalan las opresiones del sistema y animan a la emancipación de las mujeres.

## REFERENCIAS

- Aristóteles: *La política*. Madrid, Gredos, 1988.
- Barbieri, M. Teresita de: «Notas para el estudio del trabajo de las mujeres: el problema del trabajo doméstico», *Estudios Demográficos y Urbanos*, 12/1 (1978), pp. 129-137.
- Barfield, Thomas: *Diccionario de antropología*. Barcelona, Siglo XXI, 2001.
- Beauvoir, Simone de: *El segundo sexo*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1987.
- Cheng, Meiling: *In other Los Angeles: multicentric performance art*. Berkeley, University of California Press, 2002.
- Clayton, Lenka: «How I started my residency. Artist's statement (Manifiesto)», *Artist residency in motherhood*, 2012 [en línea] <http://www.artistresidencyinmotherhood.com/how-it-started> [Consultado: 17 de mayo de 2023]
- Clayton, Lenka: «An artist residency in motherhood», *Artist residency in motherhood*, (s/f) [en línea] <http://www.artistresidencyinmotherhood.com/> [Consultado: 17 de mayo de 2023]
- Cobo, Rosa: *Fundamentos del patriarcado moderno*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Cooper, Jennifer; Rodríguez, Dinah (comp.): *El debate sobre el trabajo doméstico: antología*. México D.F., UNAM, 2005.
- Dalla Costa, Mariarosa: «Las mujeres y la subversión de la comunidad», en Dalla Costa, Mariarosa; James, Selma (eds.): *El poder de la mujer y la subversión de la comunidad*. México, Siglo XXI, 1977, pp. 22-65.
- Diéguez, Ileana: «Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas», *ARTEA, Archivo virtual de Artes Escénicas* (2009) [en línea] <https://archivoarte.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/> [Consultado: 17 de mayo de 2023].
- Ellis, Sarah S.: *The Family Monitor and Domestic Guide* Walker, New York, 1848.
- Engels, Friedrich: *El Origen de la Familia, la Propiedad Privada y el Estado*. Santa Fe, El Cid, 2003.
- Federici, Silvia: *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid, Traficantes de sueños, 2018.
- Federici, Silvia; Austin, Arlen: *Salario para el trabajo doméstico. Comité de Nueva York 1972-1977: Historia, teoría y documentos*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2019.
- Ferguson, Susan: «Las visiones del trabajo en la teoría feminista», *Archivos de Historia del Movimiento Obrero y la Izquierda*, 16 (2020), pp. 17-36.
- Fischer-Lichte, Erika: *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada, 2017.
- Fraser, Nancy: «Las contradicciones del capital y los cuidados», *New left review*, 100, (2016), pp. III-132.
- Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 2014.
- Haraway, Donna J.: *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Hayden, Dolores: *La gran revolución doméstica: una historia de proyectos feministas para hogares, barrios y ciudades estadounidenses*. Barcelona, Puente Editores, 2023.
- Lamas, Marta: «La antropología feminista y la categoría género», en Lamas, Marta (Comp.): *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México D.F., UNAM, 2013, pp. 97-125.
- Larguía, Isabel; Dumoulin, John: «Hacia una concepción científica de la emancipación de la mujer», en Bellucci, Mabel; Theumer, Emmanuel: *Desde La Cuba Revolucionaria:*

- Feminismo y Marxismo En La Obra de Isabel Larguía y John Dumoulin*. Buenos Aires, Clacso, 2019, pp. 117- 48.
- Laqueur, Thomas: *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra, 1994.
- Lippard, Lucy R.; Chandler, John: «The dematerialization of art», *Art international*, 12/2 (1968), pp. 31-36.
- Lippard, Lucy: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Tres Cantos, Akal, 2004.
- Liss, Andrea: *Feminist art and the maternal*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019.
- Loveless, Natalie: «Maternal Mattering: The Performance and Politics of the Maternal in Contemporary Art», en Robinson, Hilary; Buszek, Maria Elena (eds.): *Companion to Feminist Art*. Chichester, Wiley Blackwell, 2019, pp. 475-491.
- Mackintosh, Maureen, M.: «Domestic Labour and the Household», en Burman, Sandra (ed.): *Fit work for women*. Londres, Taylor & Francis Group, 2013, pp. 173-191.
- Marx, Karl: *El Capital: crítica de la economía política. Libro Primero. El proceso de producción del capital*. Madrid, Siglo XXI, 2005.
- Mayayo, Patricia: *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción*. Barcelona, Editorial UOC, 2011.
- Miguel Álvarez, Ana de: «Aportaciones a una reconstrucción del debate sobre la igualdad sexual en la tradición utilitarista», *Telos: Revista iberoamericana de estudios utilitaristas*, 10/2 (2002), pp. 21-36.
- Peyrou, Florencia: «A vueltas con las dos esferas. Una revisión historiográfica», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 42 (2019), pp. 359-385.
- Puleo, Alicia H.: «Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical», en Amorós, Celia; Miguel, Ana de (eds.): *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización del feminismo liberal a la posmodernidad*. Madrid, Minerva, 2014, vol. 2, pp. 35-67.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Emilio o De la educación*. Madrid, EDAF, 1980.
- Rubin, Gayle: «El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo», en Lamas, Marta (Comp.): *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México D.F., UNAM, 2013, pp. 35-96.
- Šimic, Lena; Underwood-Lee, Emily: «Manifesto for maternal performance (art) 2016!», *Performance Research*, 22/4 (2017), pp. 131-139.
- Šimić, Lena: «On medea/mothers' clothes: A foreigner re-figuring medea and motherhood», *Feminist Review*, 93/1 (2009), pp. 109-115.
- Ukeles, Mierle L.: «MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an exhibition: "CARE", 1969», en *Ronald Feldman Gallery*, 1969 [en línea] <https://feldmangallery.com/exhibition/manifesto-for-maintenance-art-1969>. [Consultado: 14 de septiembre de 2023]
- Ukeles, Mierle L.: «Mierle Laderman Ukeles in conversation with Alexandra Schwartz», *Afterall*, 10 de diciembre de 2008 [en línea] <https://www.afterall.org/articles/mierle-laderman-ukeles-in-conversation-with-alexandra-schwartz> [Consultado: 4 de septiembre de 2023]
- Ukeles, Mierle L.: «Manifesto for Maintenance: A Conversation With Mierle Laderman Ukeles», *Art in America*, 18 de marzo de 2009 [en línea] <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/draft-mierle-interview-56056/> [Consultado: 23 de agosto de 2023]
- Ukeles, Mierle L.: «Blazing Epiphany: Maintenance Art Manifesto 1969! / Entrevistada por Toby Perl Freilich», *Public Culture*, 16/1 (2020), pp. 14-23.
- Wark, Jayne: *Radical gestures: Feminism and performance art in North America*. Québec, McGill-Queen's University Press, 2006.
- Weeks, Jeffrey: *Lenguajes de la sexualidad*. Buenos Aires, Nueva visión, 2012.
- Wollstonecraft, Mary: *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid, Istmo, 2005.

# LA PLATERÍA DEL REAL MONASTERIO DE SANTIAGO DE UCLÉS EN LOS SIGLOS XV Y XVI: OBRAS DE FRANCISCO BECERRIL, MIGUEL DE VERA Y OTROS ARTÍFICES

## THE SILVERWARE OF THE ROYAL MONASTERY OF SANTIAGO DE UCLÉS IN 15TH AND 16TH CENTURY: WORKS BY FRANCISCO BECERRIL, MIGUEL DE VERA AND OTHER CRAFTSMEN

Sonia Jiménez Hortelano<sup>1</sup>

Recibido: 14/01/2024 · Aceptado: 20/08/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.39514>

### Resumen<sup>2</sup>

El artículo propone una revisión de la colección de obras de platería custodiadas en el pasado en el Real Monasterio de Uclés, en su mayoría, hoy desaparecidas. Se ofrece un elenco de piezas singulares donadas al monasterio durante el siglo XV por miembros de la nobleza santiaguista, así como de plateros establecidos en la villa durante el XVI para hacer frente a la demanda de nuevas piezas y reparo de las existentes. Además, se examina en detalle el proceso de ejecución del famoso portapaz de Uclés de Francisco Becerril, al tiempo que se le atribuyen nuevas piezas. Por último, identificamos al platero Miguel de Vera en Uclés en una primera etapa formativa, hasta ahora desconocida, anterior a su viaje a Murcia, donde alcanzará el éxito y la fama.

### Palabras clave

Platería; Francisco Becerril; Monasterio de Santiago de Uclés; Miguel de Vera

### Abstract

This paper proposes a review of the collection of silverware works kept in the Royal Monastery of Uclés, most of them disappeared today. A list of unique pieces donated to the monastery during the 15<sup>th</sup> century by members of the Santiago nobility is offered. Also, it is provided a list of silversmiths established in the town during the

---

1. Universitat de València. C. e.: [Sonia.jimenez@uv.es](mailto:Sonia.jimenez@uv.es); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3973-1914>

2. Este trabajo se inserta dentro del grupo de investigación Arte y Arquitectura en Época Moderna (Geoart) de la Universitat de València y del proyecto de I+D+i «Vivir noblemente en la Valencia moderna, una corte de la monarquía hispánica (PID2021-126266NB-100-VINOBLE)» financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Agradezco al doctor Sergio Ramiro su ayuda en la revisión de algunas referencias de archivo.



16<sup>th</sup> century to satisfy the demand for new pieces and for the repairing of existing ones. Moreover, the process of making the famous Portapaz de Uclés by Francisco Becerril is examined in detail, while new silverware pieces are attributed to him. Finally, we identify the silversmith Miguel de Vera in Uclés in a first formative stage (until now unknown) prior to his trip to Murcia, where he achieved success and fame.

### Keywords

Silverware; Francisco Becerril; Monasterio de Santiago de Uclés; Miguel de Vera

.....

DESDE FINALES DEL SIGLO XII, la orden de Santiago estableció su monasterio principal sobre la cima del cerro de Uclés, en la actual provincia de Cuenca. Del primitivo monasterio medieval nada se conserva, pues fue remodelado a partir de 1529 cuando las órdenes militares pasaron a estar administradas por la monarquía hispánica. El monasterio de los monjes santiaguistas de Uclés es hoy en día un gran armazón arquitectónico construido a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII desprovisto de mobiliario u objetos artísticos relevantes. Su aspecto actual dista mucho de la imagen que este conjunto debió presentar hasta el siglo XIX, cuando tras los procesos desamortizadores y las contiendas bélicas se desvirtuó y perdió gran parte de los preciosos objetos litúrgicos que, gracias a la documentación, sabemos que albergaba<sup>3</sup>.

El monasterio, por su condición de sede espiritual de la milicia santiaguista, atrajo durante la Edad Media importantes donaciones de objetos de platería. Además, gracias a las importantes rentas que percibía, fue capaz de comisionar notables encargos durante la Edad Moderna. Precisamente, durante el siglo XVI, en los mismos años que el monasterio afrontaba su gran reforma arquitectónica, sabemos que cobró especial relevancia la adquisición de costosos objetos litúrgicos, algunos de manos de los más sobresalientes plateros peninsulares del momento.

## LAS DONACIONES AL MONASTERIO DE UCLÉS A FINALES DEL SIGLO XV

Sabemos que el antiguo monasterio medieval de Uclés contaba con una notable colección de platería entre sus muros. Esta se almacenaba en la llamada cámara del tesoro, a la que se tenía acceso desde la antigua iglesia a través del revestuario a espaldas de la cabecera<sup>4</sup>. Los listados que inventariaban estos objetos en los libros de visita de diferentes años revelan que muchas de las piezas provenían de sustanciales donaciones realizadas por importantes nobles santiaguistas durante la Baja Edad Media. El infante Enrique de Aragón -maestre de la Orden de Santiago entre 1409-1445- fue uno de estos benefactores, tal y como atestiguan las diversas piezas de platería que dejó, como un crucifijo sin pie de unos cinco marcos de peso con piedras, otra cruz de plata sobredorada de gajos con un crucifijo de marco y medio<sup>5</sup> y un cáliz con su pátina dorado «con las armas del señor infante»<sup>6</sup>. También en el inventario de 1478 se incluía una capa con una cenefa «de las armas del ynfante don Enrique de seda verde y colorada»<sup>7</sup>. En los inventarios de oro y plata de finales del siglo XV y

3. Sobre la historia constructiva de este conjunto monástico véase: Jiménez-Hortelano, Sonia: *Arte y arquitectura en el Real Monasterio de Santiago de Uclés 1500-1750*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022.

4. Para una aproximación al antiguo conjunto medieval de Uclés véase: Zapata Alarcón, Juan. «El antiguo convento de Uclés (1468-1528). Características espaciales y evolución arquitectónica: la iglesia y sus capillas funerarias», *Lope de Barrientos. Seminario de cultura*, 5 (2012), pp. 225-255; Jiménez-Hortelano, Sonia: *Arte y arquitectura...*, pp. 46-66.

5. Utilizaremos algunas transcripciones de los libros de visita del monasterio publicadas en: Retuerce, María; Segura, Cristina (coords.): *Libros de visita de la Orden Militar de Santiago. Provincia de Cuenca, Siglos XV-XVI*. Madrid, Al-Mudayna, 2009, vol. 1. Libro de visita 1494-95, p. 227.

6. Retuerce, María; Segura, Cristina: *op. cit.*, Libro de visita 1494-95, p. 228.

7. Retuerce, María; Segura, Cristina: *op. cit.*, Libro de visita 1478-1479, p. 69.

principios del XVI se describe también una imagen de Santiago de plata dorada de 15 marcos de peso que había sido de don Álvaro de Luna, maestre entre 1445 y 1453<sup>8</sup>. También en un inventario de 1569 consta en el convento un cáliz de plata dorado con dos escudos esmaltados del duque de Albuquerque, probablemente don Beltrán de la Cueva, que había sido maestre de la orden entre 1462-1463<sup>9</sup>.

A finales del siglo XV la familia que más piezas dejó al convento fue la de los Manrique. Rodrigo Manrique, maestre de la Orden de Santiago entre 1474-1476 mostró especial aprecio por la sede de Uclés, en la que quiso ser enterrado. En 1478, dos años después de su muerte se describen en la iglesia los órganos «pequeños y bien obrados» que había dado a la iglesia<sup>10</sup>, así como una vestimenta de terciopelo negro con una cruz colorada de brocado; un paño de seda de terciopelo azul con un pendón en medio colorado y una cruz blanca y veneras de oro; dos paños franceses ricos; cinco reposteros con sus armas para los altares; y dos alfombras<sup>11</sup>. Su mujer, la condesa de Paredes, dio también al monasterio diversos objetos, como una cruz de plata sobredorada de cuatro marcos que, según el inventario de piezas de plata de 1569, tenía el pie tachonado y labrado de follajes y en el pie las armas de Manriques y Acuña con una imagen de la Piedad<sup>12</sup>. También entregó un cáliz de plata con su patena, un portapaz de plata dorada de unos tres marcos de peso y dos candeleros de plata de cuatro marcos<sup>13</sup>. Los objetos donados no se limitaban a piezas de plata, pues incluían telas ricas, como un frontal y una casulla de terciopelo con las armas de la condesa, así como un conjunto de dalmáticas con estola y manípulo, dos collares y un frontal con las armas de Manrique de Ayala y Castañeda<sup>14</sup>. Este tipo de donaciones eran lógicas, si tenemos en cuenta que la iglesia de los santiaguistas de Uclés se había convertido en el panteón de algunos de los miembros de la familia, entre ellos el maestre Rodrigo o sus hijos Pedro -heredero del condado de Paredes- y Jorge, el poeta. En el caso del primero, se construyó una capilla en el lado de la epístola de la antigua iglesia para servir de lugar de sepultura propio y de su linaje<sup>15</sup>. También el poeta y dramaturgo Gómez Manrique, hermano de Rodrigo, dio al convento piezas como una cruz de plata con pie y un crucifijo, y un portapaz de plata dorada que pesaría

8. Retuerce, María; Segura, Cristina: *op. cit.*, Libro de visita 1494-1495, p. 227. En el libro de visita de 1478 también se menciona en el inventario del tesoro un «vestimento verde de brocado que hera de la capilla del maestre don Álvaro de Luna». Retuerce, María; Segura, Cristina (coords.): *op. cit.*, Libro de visita 1478-1479, p. 68.

9. «Cáliz de plata dorado y el pie con dos ochavos labrados los seis dellos de follajes tiene dos escudos esmaltados de las armas del duque de Albuquerque y el asiento de la copa de este cáliz de follajes al romano dorado con su patena dorada tiene una cruz arbolada con ábito de Santiago y una venera a los lados de la cruz pesa cuatro marcos y medio». Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes Militares (OM), Archivo Histórico de Toledo (AHT), Leg. 13872, fol. 3v: «Visita del licenciado Arellano y el licenciado Esteban al Convento de Uclés, 1569». Los follajes *al romano* que se describen en este inventario indicarían que el cáliz fue modificado años después de su donación.

10. Retuerce, María; Segura, Cristina (coords.): *op. cit.*, Libro de visita 1478-1479, p. 66.

11. Retuerce, María; Segura, Cristina (coords.): *op. cit.*, Libro de visita 1478-1479, p. 71.

12. Retuerce, María; Segura, Cristina (coords.): *op. cit.*, Libro de visita 1494-95, p. 228. AHN, OM, AHT, Leg. 13872, fol. 2v: «Visita del licenciado Arellano y el licenciado Esteban al Convento de Uclés, 1569».

13. Retuerce, María; Segura, Cristina (coords.): *op. cit.*, Libro de visita 1494-95, p. 228.

14. Retuerce, María; Segura, Cristina (coords.): *op. cit.*, Libro de visita 1494-95, P. 228.

15. La muerte sorprendió a Pedro Manrique en 1481, siendo su cuerpo enterrado en el convento de Uclés. Años después, su esposa Leonor de Acuña en su testamento indicaba que en caso de no poder ser enterrada junto a su marido en Uclés, se la enterrara en Villaverde. Montero, Rosa: «Los señoríos de los Manrique de Lara en la baja Edad Media», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 7 (1994), p. 223.

marco y medio, y que en 1494 «dixo el tesorero que tiene don Pedro Puertocarrero, que prestó el convento al maestre don Alonso de Cárdenas»<sup>16</sup>.

Las importantes donaciones por parte de la nobleza de objetos de este tipo se frenaron en el tránsito de los siglos XV al XVI, coincidiendo con la incorporación de la orden militar de Santiago a la corona y con el nombramiento del rey Fernando de Aragón como administrador de la misma. Es especialmente significativo observar que a partir del reinado de Carlos V (máximo administrador de la orden militar) los gastos necesarios para la adquisición de nuevas piezas para el tesoro o el reparo de las existentes corrieron a cargo del propio convento santiaguista<sup>17</sup>.

El 11 de noviembre de 1527 se encargaban dos cetros en Toledo al platero Diego Vázquez, un platero de primer orden, que trabajaba todavía dentro de la tradición tardogótica para la catedral de Toledo<sup>18</sup>. Las condiciones, además de incluir una muestra firmada de las piezas (FIGURA 1), detallaba que la cabeza de los cetros llevaría imágenes en los escasamientos. Además, el cañón de las varas iría jaquelado, alternándose en cada uno de los jaqueles una venera y una alcachofa (FIGURA 2), todo ello rematado por una cruz de Santiago esmaltada. Los cetros debían pesar 16 marcos de plata (cobrando Diego Vázquez mil maravedíes por cada marco), y se entregarían al convento a finales de marzo de 1528. Poco después, el 28 de enero de 1528 se encargaba al platero de Uclés Fernando Martínez una segunda pareja de cetros (FIGURA 5), que también debían entregarse al monasterio a finales del mes de marzo de aquel año, coincidiendo con el nombramiento de Pedro García de Almaguer como nuevo prior del monasterio.

El nuevo conjunto monacal que comenzaba dispondría de un emplazamiento privilegiado para custodiar este tipo de objetos, construyéndose dos espacios junto a la sacristía, una para albergar el tesoro y otra más pequeña que habría de actuar como sala-relicario comunicada con la cabecera de la iglesia. (FIGURAS 3 y 4).

16. Retuerce, María; Segura, Cristina: *op. cit.*, Libro de visita 1494-95, p. 228. En el inventario de piezas de 1569 se mencionan otros objetos de plata con las armas de los Manrique: En la hospedería una fuente de plata con las armas de Velasco y Manrique con ocho veneras pequeñas y la cruz maestra de 5 marcos y onza y media. AHN, OM, AHT, Leg. 13872, fol. 35v: «Visita del visitador licenciado Arellano y el licenciado Esteban al Convento de Uclés, 1569». En la casa de recreación de Buenamesón, en la capilla, se custodiaba un cáliz con su patena y pie ochavado con las armas de los Manrique de tres marcos y medio de peso; *Idem*, fol. 4r.

17. Algunos priores del monasterio hicieron también donación de importantes objetos litúrgicos. En 1569 constaba en el monasterio una cruz con las armas del prior Santoyo (prior entre 1492 y 1501) en el que había otro crucifijo pequeño en medio de la cruz del prior Díaz de Coronado (prior entre 1428 y 1472). *Idem*, fol. 3r. El prior Fernando Santoyo también había donado al convento una custodia de plata grande y blanca «sobre una peana de plata que tiene un letrero que dize que la dio el prior don Fernando de Santoyo, último prior perpetuo. Tiene dos escudos en unos festones en redondo. Ay sobre la peana quatro pilares al romano y sus arcos y serafines en los bolsones labrados de relieve con un veril que tiene unas piedras alrededor y dos lunas de cristal, pesa treynta y nueve marcos menos una onça y seis ochavas». *Idem*, fol. 9r. También se custodiaba una mitra bordada sembrada de aljófar y perlas en los remates con dos piedras verdes en cada tiara y remates de plata sobredorados a modo de campanillas, obsequio del arzobispo de Valencia al monasterio. Se trataría de un obsequio del arzobispo de Valencia Martín Pérez de Ayala, que había profesado en Uclés. *Idem*, fol. 10r.

18. Esta información, acompañada de las imágenes generales de los cetros fue dada a conocer por: Castañeda, Vicente: «Los cetros de Uclés mandados labrar por la Orden de Santiago 1527-28», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 82 (junio 1923), pp. 443-452. Diego Vázquez es uno de los plateros de primer orden, todavía dentro de la tradición tardogótica para la catedral de Toledo. Ramón, Sisto: *Toledo en la mano. Descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*. Toledo, Imprenta y librería de Severiano López Fando, 1857, tomo 1, pp. 601, 615. Ramírez, Rafael: *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, Imprenta provincial, 1915, pp. 48-49.



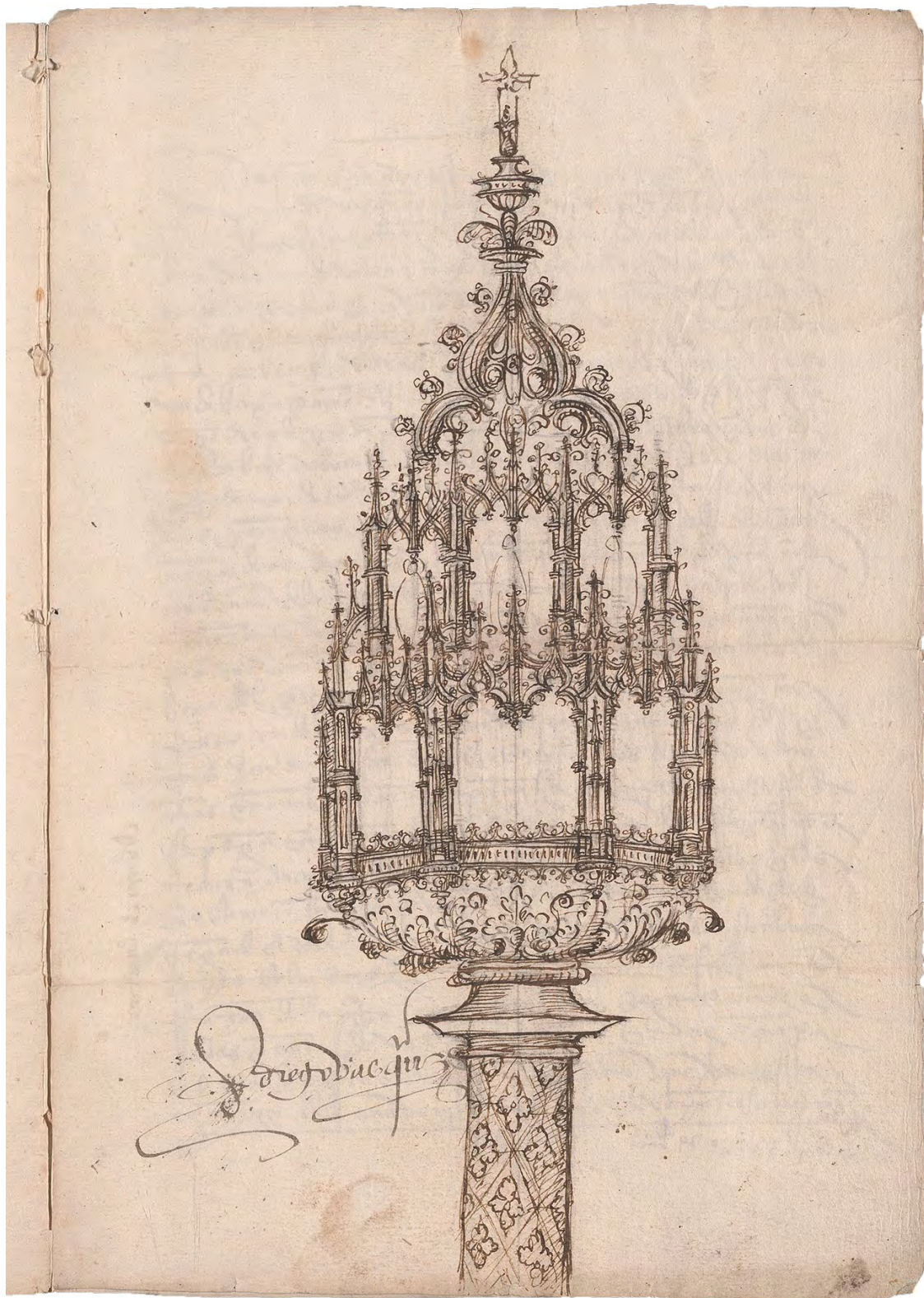


FIGURA 1. DIEGO VÁZQUEZ, MUESTRA PARA EL CONTRATO DE UNA PAREJA DE CETROS, AHN, UCLÉS, CARP. 339, N° 79 TER, FOL. R



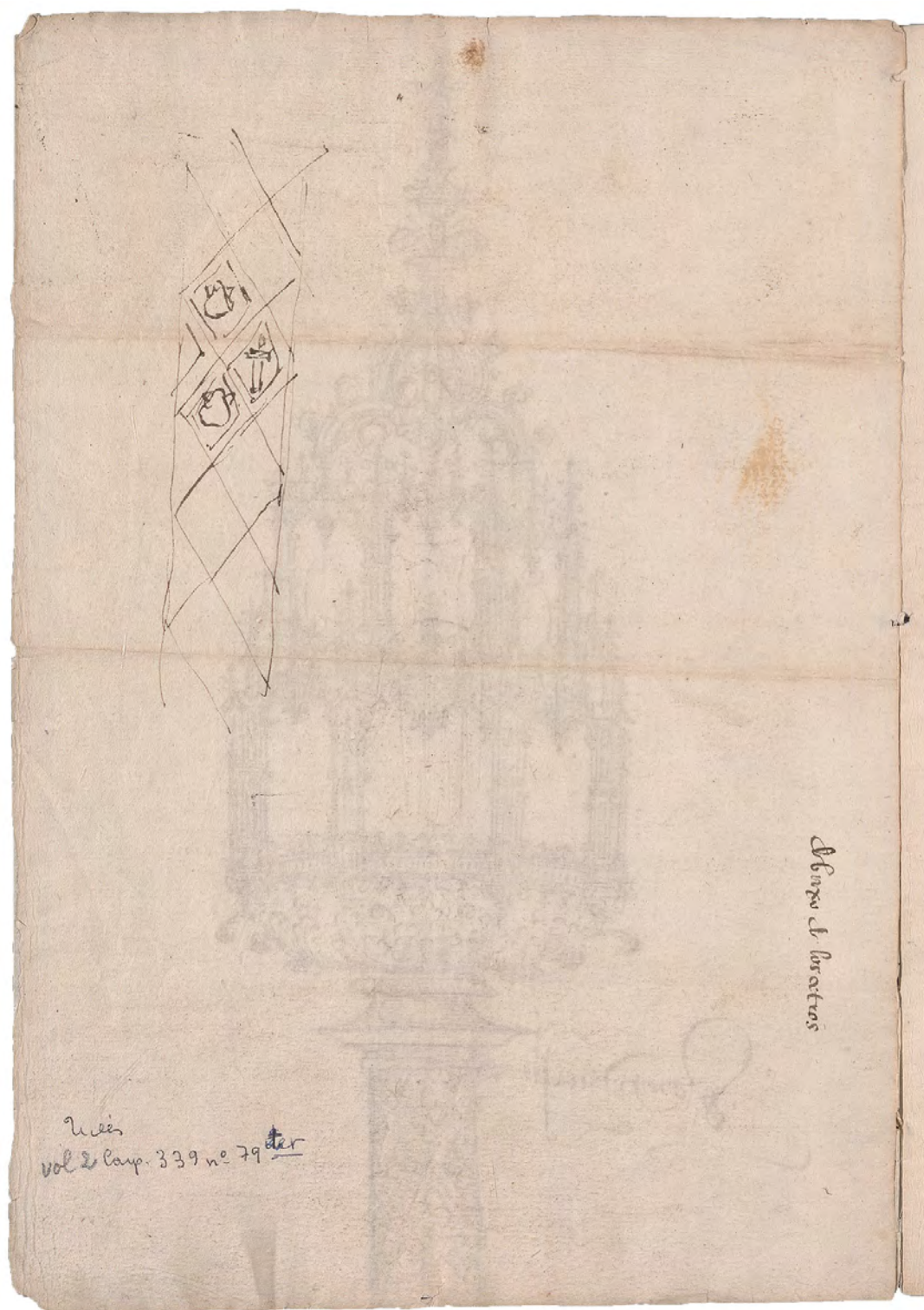


FIGURA 2. DIEGO VÁZQUEZ, MUESTRA PARA EL CONTRATO DE UNA PAREJA DE CETROS, AHN, UCLÉS, CARP. 339, N.º 79 TER, FOL. V

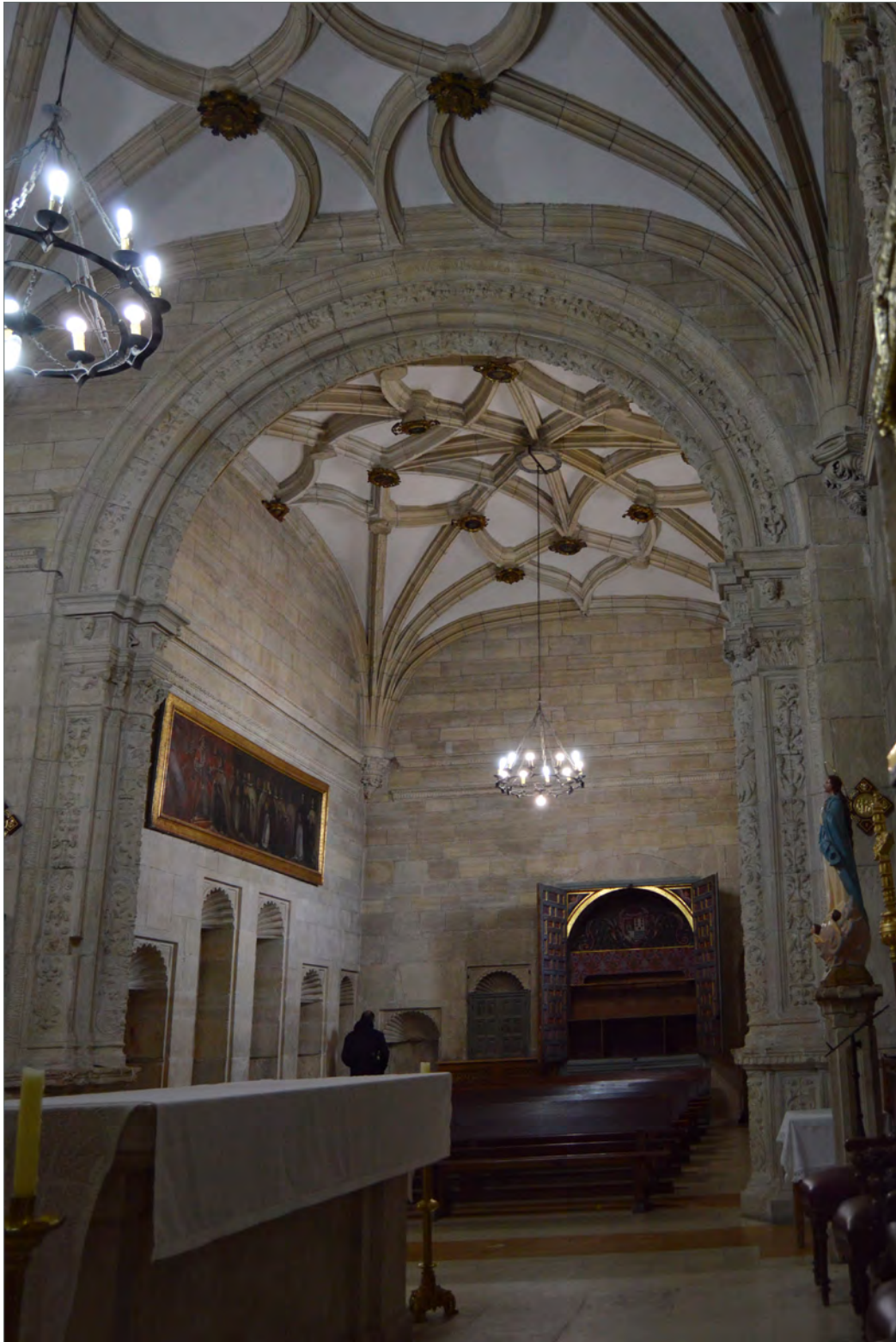


FIGURA 3. LA SALA DEL TESORO DE UCLÉS, DESDE LA SACRISTÍA. MONASTERIO DE UCLÉS. Fotografía de la autora





FIGURA 4. ARAMARIO DE LA SALA DEL TESORO DE UCLÉS. MONASTERIO DE UCLÉS. Fotografía de la autora

## LOS PLATEROS DE UCLÉS

Aunque la villa de Uclés no era una de las más populosas de su entorno geográfico (rondaba los 400 vecinos en el siglo XVI), debió ser un importante foco de la platería durante el quinientos, por detrás de las ciudades de Cuenca y Huete. La documentación rescatada ofrece algunos datos de plateros avecindados en Uclés desde principios de la centuria. Así, en los censos que se pagaban al monasterio de Uclés aparecen plateros como Hernando, entre 1508 y 1515, Sebastián, Alonso<sup>19</sup> o la platera Constanza, una mujer que ejercía el oficio, que pagaba también por un majuelo al monasterio<sup>20</sup>. Aunque muchos de estos plateros se dedicaban al reparo de obras de orfebrería para las distintas parroquias, también nos consta que muchos de ellos fabricaron piezas nuevas. Es el caso de Fernando Martínez, platero de Uclés, que en 1515 realizaba un cáliz para el monasterio de Santiago<sup>21</sup> y que en 1528 contrató la ejecución de los dos cetros mencionados para el monasterio<sup>22</sup> (FIGURA 5).

Los plateros establecidos en Uclés debían cubrir la demanda de piezas no solo para el monasterio de la Orden de Santiago, sino también para las parroquias de su priorato, ya que el prior del monasterio de Santiago actuaba como un obispo en su diócesis. Entre sus competencias estaban las de cuidar el culto y el estado de las almas de las parroquias y para ello tenía entre sus obligaciones las visitas periódicas o la realización de sínodos<sup>23</sup>.

Si nos centramos en las obras realizadas para el monasterio de Santiago, vemos que la documentación salpica algunos nombres de plateros vinculados a la realización de ciertos objetos suntuarios. Por ejemplo, durante el segundo año del priorato de Julián Ramírez (1558-1559) el platero Juan Bautista recibió del monasterio 34.000 maravedís en cuenta de una lámpara rica que hacía<sup>24</sup>. Pocos años después, durante el tercer año del priorato de Julián Ramírez (1559-1560), recibió «en cuenta de las dos campanas de plata que hazían 56.518 maravedís»<sup>25</sup> junto con Mateo de Asia<sup>26</sup>. En el primer año del trienio del prior Hernán Losa (1560-1561), de nuevo el platero vecino de Uclés Juan Bautista recibió 126.073 maravedís para cumplimiento de

19. López-Yarto, Amelia: *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, Sección de Publicaciones, 1998, p. 46.

20. *Idem*, pp. 28-29.

21. *Idem*, p. 53.

22. Castañeda, Vicente: «Los cetros de Uclés mandados labrar por la Orden de Santiago 1527-28», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 82 (junio 1923), pp. 443-452.

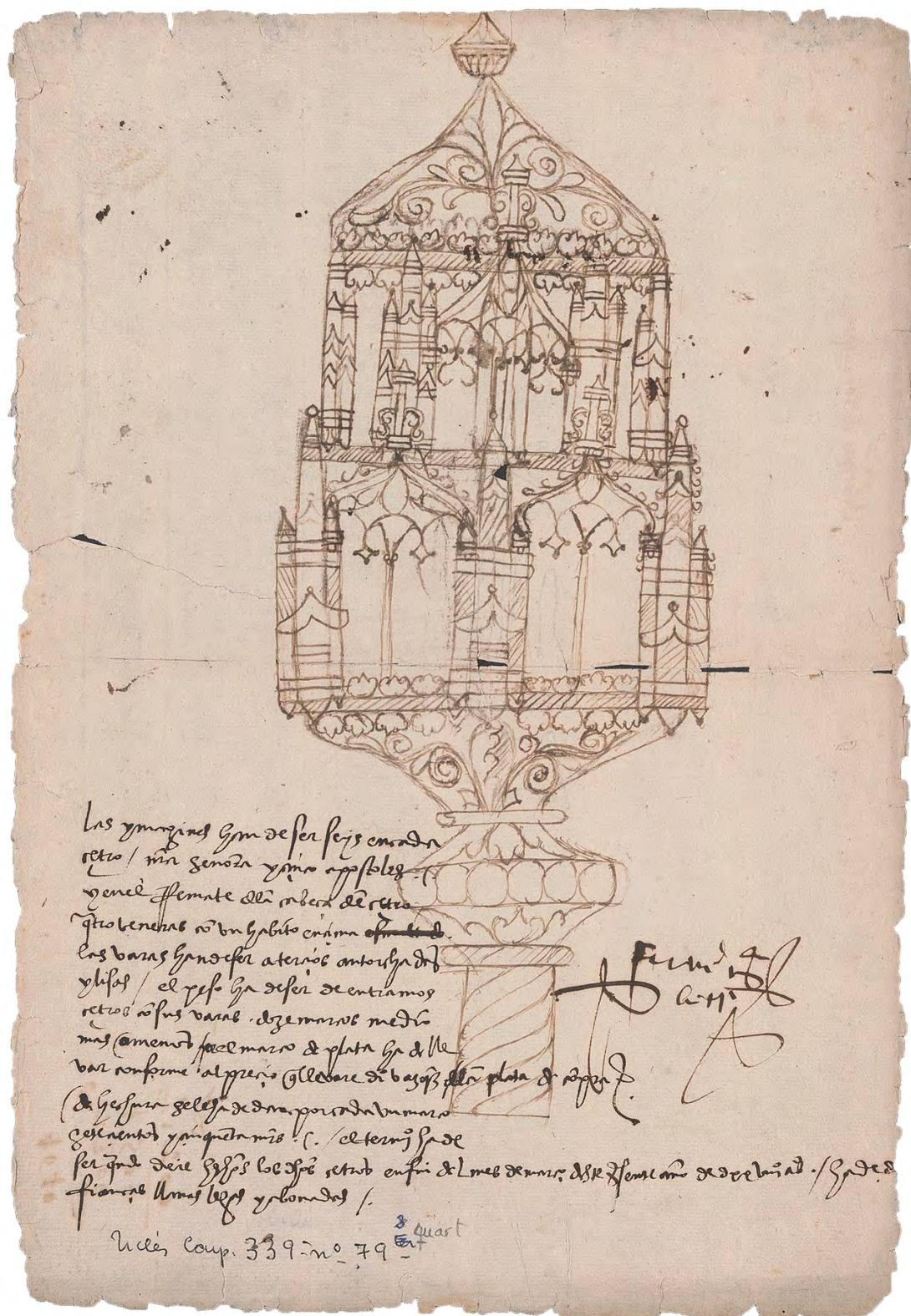
23. Jiménez-Hortelano, Sonia: «Promoción artística y Órdenes Militares. Las competencias del Prior de Uclés en el patrocinio de las Artes», en Linares, Héctor; Ochoa, Daniel (eds.): *En el paraíso de los altares. Élite eclesiástica, poder, mediación y mecenazgo en el mundo ibérico moderno, siglos XVI-XVIII*. Madrid, Ediciones Doce Calles, 2023, pp. 583-598.

24. AHN, OM, AHT, Leg. 11267, doc. 2, fol. 526r: «Cuentas del tercer año del trienio del prior licenciado Julián Ramírez, 1564».

25. AHN, OM, Leg. 11267, doc. 2, fol. 787r: «Cuentas del tercer año del trienio del prior licenciado Julián Ramírez, 1564».

26. El apellido aparece con variantes en las distintas anotaciones. En la documentación consultada lo encontramos como Mateo de Asia, Abia y Agra. María del Carmen Heredia y Amelia López Yarto lo reconocen como Mateo de Aysa cuando en 1576 adoba un incensario para la parroquia santiaguista de Fuente de Pedro Naharro por 272 reales. Heredia, María del Carmen; López-Yarto, Amelia: *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 312. Mantendremos el apellido Asia a lo largo de este artículo.



FIGURA 5. FERNANDO MARTÍNEZ, *MUESTRA PARA EL CONTRATO DE UNA PAREJA DE CETROS*, AHN, UCLÉS, CARP. 339, N° 79 QUART



207.033 maravedís de la realización de una campana de plata<sup>27</sup>. El año siguiente, este Juan Bautista parece estar al cargo del reparo de las piezas de plata del tesoro (dos cetros, unos candeleros, unos relicarios, una cruz de cristal, ampollas y un portapaz). También durante el trienio del prior Bartolomé González de Villena (1562-1565) continúa vinculado a los trabajos de platería del monasterio, adobando cetros y una cruz de cristal<sup>28</sup>. Juan Bautista aparece también mencionado entre 1574 y 1578 en el libro de fábrica de los Hinojosos de la Orden, dentro del priorato de Uclés, en relación a cierta cantidad de plata que se le había entregado para hacer unas piezas nuevas para la iglesia<sup>29</sup>.

Junto a estos, en aquel momento, el platero que aparece más recurrentemente en las cuentas del monasterio es Pedro Hernández, vecino de Uclés. Entre 1563 y 1564 trabajaba arreglando una lámpara grande de plata y dos incensarios. En el mismo año de 1565 en el que se pagaba el portapaz de Becerril se realizaron también pagos a Pedro Hernández por el aderezo de la cruz de cristal y la hechura de su coronación, así como por dos serafines en dos candeleros de plata<sup>30</sup>. Es probable que este platero se hubiera trasladado a Uclés desde Cuenca, ya que Amelia López-Yarto lo documenta allí en 1559 en el testamento de otro platero, Alonso Rodríguez, y en 1560 como testigo de una obligación por otro platero, Francisco Calderón<sup>31</sup>. Debía ser considerado como el platero oficial del convento, puesto que en el gasto del tesoro de 1565 se recoge que ganaba como sueldo 12 fanegas de trigo por año. Sin embargo, aquel mismo año fue relevado en el cargo por otro platero, Miguel Vera, figura clave de la que hablaremos más adelante<sup>32</sup>.

A finales de la centuria todavía se encargaban obras de importancia en Uclés<sup>33</sup>. Sabemos que la Cofradía del Santísimo Sacramento de la villa había encargado al platero toledano Gregorio de Baroja la confección de una custodia. Gregorio Baroja está considerado uno de los plateros más activos de la ciudad de Toledo de finales de siglo. Sus obras no se han conservado, pero se sabe que realizó custodias para las iglesias de Mazarambroz (1583), San Cristóbal (1588), San Vicente (1593-94) y

27. AHN, OM, AHT, 4158, fol. 131r: «Cuentas del primer año del trienio del prior Fernando Losa, tomadas en 1563».

28. AHN, OM, AHT, 11267, fol. 84r: «Cuentas del tercer año del trienio del prior licenciado Julián Ramírez, tomadas en 1564».

29. López-Yarto, Amelia: *La orfebrería del siglo XVI...*, p. 28.

30. AHN, OM, AHT, Leg. 18952, fol. 66v: «Cuentas del monasterio de Uclés, 1565».

31. Con el mismo apellido trabajaban en el entorno de Uclés Sebastián Hernández y Marcos Hernández. Heredia. *Vid.* María del Carmen; López-Yarto, Amelia: *La edad de oro...*, p. 44; Heredia, María del Carmen; López-Yarto, Amelia: «Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández», *Cuadernos de arte e iconografía*, 16 (1999), pp. 313-340.

32. «Pero Hernández platero syrvíó de adobar las cosas quebradas de plata quatro meses que cumplieron en fin de otubre de quynientos y sesenta y cinco y parece que se le pagaron quatro fanegas de trigo a razón de doze fanegas por año como parezió por una partida y carta de pago a que me refiero. Entró en su lugar Miguel de Vera platero y gana por año doze fanegas de trigo y parece que tiene rescibido syete fanegas para en quenta de un año que comenzó en primero de nobiembre de quinientos y sesenta y cinco como paresció por una partida y cartas a que me refiero». AHN, OM, AHT, Leg. 3065, fol. 345r: «Cuentas que tomó don Juan Gaytán de Ayala a don Francisco de Ábrego obispo de Panamá del tiempo que fue prior del convento de Uclés, 1566».

33. Todavía puede rastrearse el nombre de algún platero en la villa como Pedro Martínez, natural de Huete, que se reconocía como estante en Uclés en una obligación de Pedro González, zapatero vecino de Uclés, por la compraventa de una casa el 14 de marzo de 1590. Archivo Histórico Municipal de Uclés (AHMU), Libro 5/1, fol. 58v-59v.

San Román (1593-98)<sup>34</sup>. El 29 de julio de 1595 el cabildo de la cofradía determinaba dar poderes a uno de sus miembros, Juan de Mazas, aparejador de las obras del monasterio de Santiago, para que pudiera comparecer ante el corregidor de la ciudad de Toledo y reclamar la pieza<sup>35</sup>.

## NUEVOS DATOS SOBRE PIEZAS DE FRANCISCO BECERRIL PARA EL MONASTERIO DE SANTIAGO

Durante el siglo XVI, dentro del encargo de nuevas obras de platería de renovado gusto renacentista para el convento se incluirían numerosos encargos al platero conquense Francisco Becerril, uno de los más relevantes plateros de su tiempo. De toda su producción conocida o atribuida, destaca por su calidad el famoso portapaz de Uclés, reducido a algunos fragmentos después de la Guerra Civil.

Amelia López-Yarto evidenció que los años centrales del siglo XVI fueron de gran fecundidad para el platero conquense, surtiendo de objetos litúrgicos a numerosas parroquias de la diócesis de Cuenca y a la propia catedral<sup>36</sup>. Es precisamente durante esos años cuando podemos localizar el primer trabajo para el convento de santiaguistas. Así, entre 1548-1549 según la contabilidad del convento se habían pagado a Becerril 11.880 maravedís «por la hechura y plata de unos candeleros sobre otros candeleros que le dieron»<sup>37</sup>. Tan solo un año después se recogía un nuevo pago a este maestro, esta vez de hasta 134.482 maravedís por la hechura y plata de una lámpara y una cruz de cristal y unas vinajeras<sup>38</sup>. La lámpara aquí aludida podría ser aquella que los visitantes de 1554 observaron colocada frente al altar mayor del templo, y que describieron como una gran lámpara de 60 marcos de peso con la vacía decorada de grutescos y con la cruz de Santiago, motivos que también decoraban la cadena<sup>39</sup>.

Aunque parece que ninguno de los objetos litúrgicos mencionados ha llegado hasta nuestros días, no cabe duda de que los santiaguistas debieron estar muy complacidos con la calidad de las piezas que Becerril les enviaba desde Cuenca. De nuevo, poco después, el convento encargó la realización de nuevas piezas y entre los años de 1558 y 1559 se le hizo entrega de 107.070 maravedís y medio en cuenta de «una guarnición rica de portapaz para una esmeralda y otra portapaz pequeña y una naveta rica y un hostiario que tiene cargo de hazer»<sup>40</sup>. Este apunte

34. Gutiérrez, Manuel: *Artistas y Artífices Barrocos en el Arzobispado de Toledo*. Toledo, Obra Cultural de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1982, p. 150. Pérez, Margarita: «Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo», *Archivo Secreto*, 2 (2004), p. 122.

35. AHMU, protocolos notariales, L. 13, fol. 317v-318r: «Poder para comparecer en Toledo otorgado a Juan de Mazas, en Uclés, 29 de julio de 1595».

36. López-Yarto, Amelia: *Francisco Becerril...*, p. 29-38.

37. AHN, OM, AHT 11698, sin fol: «Cuentas del priorato de Francisco de la Flor Uclés (prior entre 1543-1537 y 1547-1550), segundo año del segundo trienio, 1551».

38. *Idem*, sin fol.

39. Esta descripción fue dada a conocer en: López-Yarto, Amelia: *Francisco Becerril...*, p. 33.

40. AHN, OM, Leg. 11267, doc. 2, fol. 526r: «Cuentas del tercer año del trienio del prior licenciado Julián Ramírez, 1564».

nos permite ver que el encargo del marco del famoso portapaz de Uclés finalizado en 1565 sobre el que más adelante volveremos se gestó algunos años antes de lo que hasta ahora podría pensarse. Los encargos a Becerril no cesaban, y entre marzo de 1560-1561 encontramos un nuevo pago de 5.742 maravedís a «Francisco Becerril platero vezino de Cuenca del adobo que hiço en una cruz de cristal y en la hechura de quatro sierpes y en la plata y el oro dellas y en una caxa que se hiço para ellas»<sup>41</sup>.

## EL PORTAPAZ DE UCLÉS

Del catálogo de obras de platería conocidas de Francisco Becerril, el conocido como *Portapaz de Uclés* ocupa un lugar preeminente (FIGURAS 6 y 7). Este objeto procedente del monasterio de Santiago —hoy prácticamente destruido— estaba fechado y firmado por Becerril en el año de 1565. En 1875 con motivo de la desaparición de las órdenes militares y con la creación de la prioratura *nullius diócesis*, algunos de los objetos más relevantes de los conventos de las órdenes militares pasaron a la catedral de Ciudad Real, erigida como nueva sede de las órdenes. Lamentablemente, la catedral de Ciudad Real sufrió graves daños durante la guerra civil, perdiéndose un importante patrimonio de estos antiguos conventos, como la silla prioral de Uclés<sup>42</sup> o el ya citado portapaz. A pesar de que hoy es un objeto del que solo se conservan fragmentos, conocemos esta pieza gracias a descripciones de los siglos XIX y XX como la de Enrique de Leguina<sup>43</sup> y Bertaux (FIGURA 6). Es precisamente este segundo autor el que identificó en la pieza las marcas de Francisco Becerril y la fecha de su realización, en 1565<sup>44</sup>.

El portapaz de Uclés es considerado una de las piezas de orfebrería más refinadas de mediados del siglo XVI. Estaba realizado en plata dorada a manera de marco arquitectónico, con figuras encarnadas y con distintos esmaltes. En su centro, guarnecía una piedra verde serpentina en la que se representaba el descenso de Cristo al Hades o Anástasis<sup>45</sup>. Esta piedra, fechada hacia la primera mitad del siglo XI, fue relacionada por Milagros Guardia con una etapa de esplendor de los talleres constantinopolitanos de este tipo de productos de lujo<sup>46</sup>.

En el marco de plata dorada que guarnecía la preciada serpentina se situaban numerosos personajes. En la parte superior del marco, rodeando el medallón con

41. Para recoger la cruz se mandó un criado del convento a Cuenca, al que se le pagaron 119 maravedís. AHN, OM, AHT, Leg. 4158, fol. 131r: «Cuentas del priorato de Fernando Losa, tomadas en 1563». No es este el único pago en ornamentos para el tesoro de este año. También encontramos 126.073 maravedís que se pagaron «a Juan Babbista platero vecino de villa para cumplimiento de doscientas y siete mil y treinta y tres maravedís que montó una campana de plata que hizo, porque la resta le fue pagada el trienio en plata y dineros».

42. Jiménez-Hortelano, Sonia: *Promoción artística y órdenes militares...*, pp. 594-595.

43. Leguina, Enrique de: «Portapaz de Santiago de Uclés-Jarro del Pilar de Zaragoza», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 25, t. III (marzo-1895- febrero 1896), pp. 19-20.

44. Bertaux, Emile: *Exposición retrospectiva hispano-francesa de Zaragoza. Primer centenario de los sitios de Zaragoza (1808-1809)*. Zaragoza, París, 1910, p. 315.

45. Bertaux, Emile: *op. cit.*, p. 315. El autor transcribe la inscripción HANACTACIC. Sobre este tipo iconográfico véase Guardia, Milagros: «Una obra bizantina de Ciudad Real y el tema de la Anástasis», *D' Art: Revista del Departament d'Història de l'Art*, 12 (1986), pp. 86-112.

46. Guardia, Milagros: *op. cit.*, p. 111.





FIGURA 6. PORTAPAZ DE UCLÉS, FOTOGRAFÍA COLOREADA. PUBLICADA EN BERTAUX, EMILE: EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA..., P. 310 BIS

la Asunción de la Virgen se situaban las virtudes de la Fe, la Prudencia, Justicia y Fortaleza, con dos bustos más en las veneras laterales de la Esperanza y la Templanza. En cada esquina del portapaz se representaba a los evangelistas y en los laterales, en los nichos a Pedro y Pablo, Andrés y San Juan Bautista (FIGURA 6). El marco de plata que conforma el trabajo de Becerril casa perfectamente con la arquitectura

que desde los años treinta de la centuria se desarrollaba plenamente en las tierras del obispado de Cuenca. Así, aparecen recursos como los nichos con figuras de cuerpo entero entre columnillas abalaustradas frecuentemente empleadas ya fuera en madera, en retablos como el de Santa María de Alarcón, o en piedra en obras como la del arco de acceso al claustro de la catedral de Cuenca. Esta última era obra de Esteban Jamete en colaboración con Francisco de Luna, maestro mayor de las obras de Uclés y además amigo del platero conquense, hasta el punto de actuar Becerril como testamentario y ejecutor del testamento de Luna en 1544<sup>47</sup>. La parte trasera del portapaz era una plancha labrada con angelotes y telas rematada por la cruz de la Orden militar de Santiago esmaltada en rojo entre veneras y con una gran quimera alada a modo de asa (FIGURA 7).

El portapaz de Becerril se hizo como adaptación o actualización de un antiguo portapaz medieval conservado en el convento, que ya custodiaba la piedra serpentina. Los primeros libros de visita conservados nos describen el antiguo portapaz y su morfología anterior a la intervención quinientista. En las descripciones anteriores a la intervención de Becerril, se nos habla de un portapaz cuadrado con cuatro perlas y doce piedras, a lo que se sumaban dos cruces de oro en sus esquinas<sup>48</sup>. Además, el libro de visita de 1494-95 señalaba que el portapaz contenía fragmentos del *lignum crucis* y que había sido donado por el infante don Manuel<sup>49</sup>. Esta información se corroboraba con una anotación o corrección en el margen del libro, en el que con una letra posterior, quizá del siglo XVII, se puntualizaba además el año de la donación «el infante don Manuel, año 1260»<sup>50</sup>.

El infante don Manuel, padre del famoso poeta, el infante don Juan Manuel, y su mujer doña Constanza ingresaron como familiares de la Orden de Santiago en 1261. Además, eligieron su sepultura en el monasterio de Uclés, al que entregarían 2.000 maravedís para construir capilla y dotarla con cuatro capellanes<sup>51</sup>. Lo cierto es que, por las descripciones conservadas del antiguo monasterio, no parece que esta capilla llegara a construirse, pues tal y como ya recogiera Ricardo del Arco, en 1572 Francisco de Rades señaló «no parece haber hecho la capilla, más sus cuerpos están sepultados en la mayor», algo después recogido por cronistas como Quadrado y Vicente de la Fuente<sup>52</sup>. Amelia López-Yarto ya advirtió que en los libros de visita de

47. El testamento de Francisco Becerril de 1545 fue publicado en: Rokiski, Mari Luz: *Documentos para el estudio de la arquitectura en el siglo XVI. Colección de documentos para la historia del arte en España*, vol. VI. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1988, pp. 306-310. Actuaron como testigos del testamento los plateros vecinos de Cuenca Gregorio Román, Alonso Ruiz, Pedro Hernández del Moral, Luis de Vezerril y Juan Nymas.

48. El libro de visita se refiere a él como «Una portapaz quadrada que es de esmeralda, esculpida en ella la imagen de Nuestro Señor cuando baxó al limbo, con quatro perlas y doze piedras y dos cruzeticas de oro a las esquinas». Retuerce, María; Segura, Cristina: *op. cit.*, Libro de visita 1538, p. 145.

49. «Un portapaz guarnecida de oro que tiene ciertas perlas y piedras y un poco de *lignun crucis*, que dio el infante don Manuel, con una piedra de esmeralda, esculpidas en ella ciertas imágenes». AHN, OM, L. 1067c, fol. 218r: «Visita al monasterio de Uclés, año 1495».

50. AHN, OM, L. 1067c, fol. 218r: «Visita al monasterio de Uclés, año 1495».

51. AHN, OM, Uclés, Carp. 339, nº 13, perg. 260/420. Transcrito en: Rivera, María Milagros: *La encomienda, el priorato y la villa de Uclés en la Edad Media (1174-1310): formación de un señorío de la Orden de Santiago*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, pp. 420-421.

52. Arco, Ricardo del: *Sepulcros de la casa real de Castilla*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1954, p. 225. Diego de la Mota ofrece la siguiente descripción sobre el altar mayor de la iglesia conventual: «Cerca de este altar mayor en el lado del evangelio, ay una sepultura rasa metida en





FIGURA 7. FOTOGRAFÍA DE LA TRASERA DEL PORTAPAZ DE UCLÉS. ANT. 1936. Archivo Histórico Provincial de Huesca. ES/AHPHU - F/00120/0228

1508 se menciona que este portapaz fue donado por el infante don Enrique, dato que será repetido en posteriores libros de visita<sup>53</sup>. Nos inclinamos a pensar que este dato pudiera ser un error o confusión sobre el «infante» donante del objeto, copiado de los libros precedentes en diversas visitas posteriores. En cualquier caso, las noticias ponen de manifiesto que lo que hoy conocemos como portapaz de Becerril sería una actuación del conuense para actualizar el marco de orfebrería que custodiaba la valiosa piedra serpentina.

Los pagos generados por el convento durante aquellos años nos ofrecen más información sobre el encargo. Concretamente, las cuentas del verano de 1565 recogen el pago de 204.361 maravedís «para en pago de la hechura de la nabeta y porta paz que se hizo para el dicho convento como pareció por quatro cartas de pago firmadas del dicho Francisco Bezerril» pero también 1.496 maravedís «por el trabaxo que tubo en este convento en aderezar la esmeralda un pedazo que le faltaba y aderezar la lámpara grande de plata como pareció por carta de pago firmada de su nombre»<sup>54</sup>. Este apunte es interesante, pues si nos fijamos en las fotografías antiguas del portapaz, puede apreciarse cómo la piedra serpentina parece estar quebrada en el ángulo inferior izquierdo.

La documentación evidencia que el pago del portapaz de los santiaguistas a Becerril no resultó del todo fácil. El examen de la documentación revela que el administrador de las cuentas del convento no había entregado la cantidad acordada previamente a Becerril por la hechura del portapaz y la naveta, de tal forma, que el propio Becerril se personó en Uclés junto con sus «mozos y bestias» para reclamar su deuda. Becerril estuvo en el convento de Uclés desde principios de agosto hasta el 14 de noviembre de 1565, a la espera de poder cobrar lo que consideraba justo, y generando un gasto al convento que ascendió a 91.000 maravedís<sup>55</sup>.

El impago tuvo que generar un importante pleito entre Becerril y el monasterio de la Orden de Santiago, pues sabemos que el caso fue llevado hasta la Corte de Madrid, donde se habría tasado por expertos el valor de la pieza. Aunque no hemos

---

el hueco de la pared y en ella están sepultados los Infantes don Manuel, hijo del rey don Fernando el Santo y de la reina doña Beatriz, y doña Constanca, hija del rey don Jaime y de la reina doña Biolante. Al lado de la Epístola ay otra sepultura metida en el hueco de la pared, tiene un escudo con unas armas del rey de Aragón, que son unas barras. Dízese están enterrados en esta sepultura los infantes de Aragón y un maestre de Santiago descendiente de la casa de los reyes de España». Mota, Diego de la: *Libro del principio de la Orden de la Cavalleria de S. Tiago del Espada*. Valencia, En casa de Álvaro Franco, 1599, p. 391.

53. López-Yarto, Amelia: *La orfebrería del siglo XVI...*, p. 186.

54. AHN, OM, AHT, Leg. 18952, fol. 66r: «Cuentas del monasterio de Uclés, 1565».

55. «Iten quanto de tercero cargo que pudiera aver pagado a Bezerril platero de lo que le debía de las hechuras de la portapaz y nabeta y de la costa que hizo en el dicho convento esperando el pago con el alcançe que en catorce deste mes de novienbre v. m. me hizo abiendo venido el dicho Bezerril a principio de agosto pasado pudiera más pagales con el dicho alcançe siendo después y sabe v. m. que luego como bine de Madrid enbie a examinar todos los fadores para que truxiesen dineros y sus cuentas para tomárselas y darlas yo como lo e hecho y ansy como benían con algunos dineros se le pagava al dicho Bezerril en presencia de v. m. por no averlos como es en el dicho convento ni tenyéndolos yo aperciéndole muchas bezes con todas las ditas que se debían para dalle librança dellas o que enpeñase las dichas pieças que yo me obligaría a quitallas y escoxiria v. m. hasta vezes como lo dixe y el señor licenciado Arguello que al presente estava en el convento lo sabe. Y tener tanto tiempo el dicho Bezerril en el convento es más culpa del prelado que no mía pues no hera a mi cargo la admynistración de la casa si no de la hazienda y yo les dava por tercios lo que abían menester para sus personas y guéspedes y criados y por las causas dichas soy libre del dicho cargo». *Idem*, fol. 209r.

localizado la documentación relativa a este pleito, estos hechos quedan reflejados en las cuentas que se tomaron de la gestión económica del breve priorato de Francisco de Ábrego (1565-1566). En ellas se incluía un nuevo pago a Francisco Becerril de 145.500 maravedís:

restantes de quatrocientas y noventa y ocho myll y novecientos y veinte y un maravedís y medio que paresçe aber montado la hechura e plata y oro de la portapaz y nabeta y otros recaudos y aderentes tocantes a las dichas obras segund que fueron tasadas en la Corte por comisión de su Magestad y de los señores del Consejo Real de las Órdenes segund que pareció por una partida del dicho libro de quantas del dicho convento y cartas de pago a que me refiero<sup>56</sup>.

Dentro de las irregularidades económicas de la gestión del prior Francisco de Ábrego se encontraba otra deuda que este había contraído con un bordador de Alcalá de Henares, pero también el haber suspendido el cobro de 122.000 maravedís «que debía al dicho convento un fulano de Antequera, maestro de la obra de la yglesa de Caravaca»<sup>57</sup>. El propio Becerril, como recoge López-Yarto, tuvo otros problemas para cobrar los 49.162 maravedís que Francisco Ábrego le debía por un anillo, un báculo y varias cosas más, por lo que el platero conquense se vio obligado a acudir de nuevo al Consejo Real para poder cobrar en torno a 1568<sup>58</sup>.

El portapaz de Becerril aparece descrito en el libro de visita de 1569 del monasterio de Uclés. En él, además, se describe un elemento que no existe ya en las fotografías del portapaz. Se trata de un diamante que, según la descripción, se encontraba engastado a los pies de este. Creemos que ese diamante podría ir colocado en el espacio que en las fotografías antiguas ocupa un florón, de la misma manera que aparecerían piedras engastadas en ese mismo lugar en ejemplos como el del portapaz de la catedral de Cuenca de Becerril de 1550<sup>59</sup>.

Como hemos mencionado anteriormente, el encargo a Becerril no se limitaba al portapaz, sino que se incluía también la realización de una naveta. Creemos poder identificar esta con una naveta custodiada en el monasterio en 1569 descrita pormenorizadamente por los visitantes de la orden:

nabeta grande de plata dorada de pontifical, tiene un pie de tarjeta prolongada labrada de bulto de relieve de mar y pescado con el qual esta un tronco de un árbol y sobre él sentado un sátiro de bulto que sostiene la dicha naveta con dos dolfynes asidos por las cabeças debajo de los sobacos quel uno dellos sustenta con la cola la proa y popa de la dicha naveta. En la popa desta naveta esta de vulto nuestro patrón y señor Santiago en ábito de romero y en el cobernalle está un bestión de bulto que sustenta el asiento donde está el dicho maestro patrón y tiene la dicha naveta otras labores y

56. AHN, OM, AHT, Leg. 3065, fol. 255v: «Cuentas que tomó don Juan Gaytán de Ayala a don Francisco de Ábrego obispo de Panamá del tiempo que fue prior del convento de Uclés, 1566».

57. *Idem*, segundo cargo contra el prior, sin fol. El «fulano» al que alude el documento correspondería con el maestro de obras Pedro de Antequera. Sobre su aportación a la construcción de la iglesia de Caravaca: Gutiérrez-Cortines, Cristina: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la diócesis de Cartagena*. Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987, pp. 309-310.

58. López-Yarto, Amelia: *La orfebrería del siglo XVI...*, pp. 130-131.

59. Sobre este portapaz véase: *Idem*, p. 180.



bultos pequeños en especial tiene en el medio della el bulto remando el patrón de la iglesia san Pedro. Pesa la plata nueve marcos y medio y seis reales y pesan dos ábitos de oro que tiene un castellano y medio y treinta granos de más del oro que entró en dorar la plata como pareció por el dicho quaderno del tesoro esta tasado la hechura della en quatrocientos ducados.

En la descripción de este objeto, hoy desaparecido, no se hace mención a Francisco Becerril pero bajo nuestro punto de vista la suntuosidad de la naveta, el hecho de que fuera una obra tasada y el tipo de elementos representados en ella nos permiten atribuirla como una producción del maestro.

## MIGUEL DE VERA EN UCLÉS

El platero Miguel de Vera está considerado uno de los grandes exponentes de la platería oriolana y murciana de finales del siglo XVI y principios del XVII. La importancia de su figura en el contexto de la platería fue señalada por Isidro Albert Berenguer y ha sido reafirmada en distintos estudios que han completado su producción y trayectoria desde entonces<sup>60</sup>. De su producción destacan obras como la virgen del Cabildo de Orihuela (1581-1585) o el San Martín de Callosa del Segura (*post.* 1595), que se inserta en la tradición escultórica miguelangelesca<sup>61</sup>.

Manuel Pérez Sánchez ha ofrecido más recientemente una reflexión sobre la trascendencia de este personaje y sus obras, incidiendo en su profunda formación en la tradición de la platería conquense de los Becerril<sup>62</sup>. Ante la falta de documentación sobre sus orígenes y formación anteriores a su llegada al sureste peninsular, el autor señala una serie de posibles conexiones entre Vera y el entorno conquense: desde la posibilidad del origen valenciano y el contacto con los Becerril a través de Requena; el conocimiento a través de piezas compradas por la diócesis murciana y oriolana; o el posible contacto con miembros de la familia, como Pedro Becerril, instalado en Murcia, o con personalidades como el obispo Zapata Osorio o Jerónimo Manrique de Lara, vinculado familiarmente con la sede de Uclés<sup>63</sup>.

El primer dato que se conocía hasta ahora de Miguel de Vera era su nombramiento como perito en la parroquia de Santiago de Orihuela en 1572 para evaluar el precio

60. Véase: Albert, Isidro: «Un orfebre orcelitano del siglo XVI», *Arte Español. Revista de la sociedad española de amigos del arte*, tomo 14 (1942), pp. 44-49; Albert, Isidro: «La orfebrería orcelitana del siglo XVI», en *Ciclo de conferencias 1951-1952. Casino orcelitano. Orihuela, 1952*; Nieto, Agustín: *Orihuela en sus documentos I. La catedral. Parroquias de Santa Justa y Rufina y Santiago*. Murcia, Editorial Espigas, 1984; Sánchez, Javier: «La platería en la gobernación de Orihuela en los siglos XV al XVI» en Sánchez, Alfonso (coord.): *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo; Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Diputación Provincial de Alicante; Patronato Municipal Quinto Centenario Ciudad de Alicante, 1990, pp. 103-136; Belda, Cristóbal; Hernández Elías (eds.): *Arte de la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 2006, p. 213; Cañestro, Alejandro: *Miguel de Vera y el arte de la platería en la segunda mitad del siglo XVI*. Fiestas de San Roque. Ayuntamiento de Callosa de Segura, 2011.

61. Pérez, Manuel: «La platería renacentista en Murcia y la aportación de Miguel de Vera», en Rivas, Jesús (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2014*. Murcia, Fundación Caja Murcia; Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2014, p. 441.

62. *Idem*, p. 441.

63. *Idem*, pp. 441-442.

de una cruz que habían realizado los plateros Leandro Belcove y Andrés Álvarez<sup>64</sup>. Sin embargo, como decíamos, hasta la fecha poco o nada se sabía sobre sus orígenes o sobre su proceso formativo, si bien se ha estimado que Miguel de Vera debió nacer hacia 1538<sup>65</sup>.

Gracias a la documentación que aportamos, podemos saber que Miguel de Vera trabajó para el convento de Uclés antes de viajar al sureste peninsular. En efecto, documentamos a un joven Miguel de Vera en Uclés, ya entre los años de 1562-1563 cuando se encargó de realizar en asociación con Mateo de Asia una lámpara de plata, por la que recibieron en cuenta del monasterio 6.200 maravedís<sup>66</sup>. Esta lámpara debió estar concluida un año después. Debió ser una pieza notoria, pues el trabajo realizado fue mandado a examinar a Madrid, estando la Corte allí, ante el Consejo de Órdenes<sup>67</sup>. Desde entonces y hasta 1568, Miguel de Vera permaneció trabajando como platero para el monasterio de Santiago de Uclés y su priorato, por lo que es muy probable que estuviera en contacto con Francisco Becerril durante el tiempo que este estuvo desplazado en el monasterio en el año de 1565 para cobrar sus deudas. Además, la riqueza de las piezas de platería que custodiaba el convento, muchas de ellas de mano del platero conquense, habrían servido como fuente de estudio y aprendizaje en su carrera posterior.

Hacia 1568 Miguel de Vera debió abandonar Uclés, según consta en la documentación del convento. Así, años más tarde, en 1582 quedaba anotado en los libros de contabilidad la pérdida de 10.933 maravedís y medio de cierta plata, que se habían entregado a Miguel de Vera y a su compañero Mateo de Asia para hacer copones y escudillas. En esta anotación se indica que hacía 14 años que Miguel de Vera estaba ausente de Uclés y no tenía allí bienes con los que el monasterio pudiera cobrarse la deuda. La nota apunta que se había dicho que por aquel entonces residía en Murcia, por lo que se mandó Guillermo Navarro, cobrador y contador del convento de Uclés en el reino de Murcia, a cobrarlos, si bien, al parecer, Miguel de Vera se había trasladado al reino de Valencia<sup>68</sup>. Esta noticia indica que Miguel de Vera debió abandonar Uclés hacia 1568, dirigiéndose probablemente al reino de Murcia, dato que concuerda con los primeros testimonios donde aparece documentado por primera vez en Orihuela en 1572<sup>69</sup>. En Orihuela formaría un importante taller heredero de la tradición artística conquense de Francisco Becerril<sup>70</sup>. Desconocemos cuál fue el motivo del traslado desde Uclés, si bien pudiera ser debido a encargos

64. Sánchez, Javier: *op. cit.*, p. 115.

65. En 1602 declaró tener 64 años. Sánchez, Javier: *op. cit.*, p. 115.

66. AHN, OM, AHT, Leg. 4158, fol. 543v: «Cuentas que tomo Pedro Ruiz de Alarcón a Hernán Losa del trienio que fue prior del convento de Uclés. Cuentas del tercer año del trienio».

67. AHN, OM, AHT, Leg. 2947, fol. 439v: «Gasto de tesoro y sacristía desde el primero de agosto de 1563 hasta fin de 1564». Matheo de Asia todavía aparece en años posteriores trabajando para el convento de Uclés. De esta forma, en 1570 consta que se gastaron en los aderezos de plata que realizó para el convento 18.670 maravedís: AHN, OM, AHT, Leg. 11478, fol. 40r: «Descargo de las cuentas del tesoro, año 1570».

68. AHN, OM, AHT, Leg. 13529, fol. 194r: «Cuentas del priorato de Diego Gallego, prior entre 1580-1583».

69. Por otra parte, Manuel Pérez ha sugerido que Miguel Vera pudiera corresponderse con un platero valenciano homónimo que aparece precisamente en 1568 en Orihuela examinando unos bordones de plata para el obispo Gregorio Gallo. Pérez, Manuel: *op. cit.*, p. 440. Las fechas coincidirían con el platero que había estado hasta entonces trabajando en Uclés, y daría pie a pensar que este platero habría llegado hasta Uclés desde Valencia.

70. *Idem*, p. 441.



para la orden de Santiago en el área de la actual provincia de Murcia o simplemente para mejorar sus condiciones laborales y su estatus como platero. Precisamente, en 1564 se había creado el obispado de Orihuela, lo que implicó toda una serie de nuevos encargos de objetos litúrgicos que pudieron atraer a Vera a estos territorios.

## CONCLUSIONES

La falta de conocimiento sobre este espacio monacal y la desaparición de sus objetos litúrgicos había impedido que se pudiera tener una visión global del fenómeno de la platería quinientista en los territorios del priorato de Uclés. La información expuesta en este trabajo confirma la relevancia de Uclés como centro custodio y promotor de notables obras de plata.

Como se ha observado, a finales del siglo XV el tesoro del monasterio era centro destinatario de importantes donaciones por la alta nobleza santiaguista, contando con piezas de maestros como Enrique de Aragón, Álvaro de Luna, Beltrán de la Cueva o Rodrigo Manrique. La información expuesta revela también que obras tan importantes como el portapaz de Becerril pudiera ser una actualización quinientista de un antiguo portapaz con la serpentina verde de la Anástasis, donado al monasterio por el infante don Manuel.

Esta situación cambiará a comienzos del siglo XVI, cuando la Orden de Santiago dejó de ser gobernada por la alta nobleza y su administración quedó en manos de la monarquía hispánica. Así, a partir de la administración de Carlos V, el monasterio encargará sus propias piezas. Las posibilidades económicas y las necesidades de autorrepresentación de la sede de Uclés convirtieron la villa en centro de atracción de numerosos plateros, especialmente durante el siglo XVI. Así, las recurrentes necesidades de reparo y compra de ornamentos favorecieron, como hemos visto, el asentamiento en la villa de importantes personalidades artísticas del momento. Entre estas dos personalidades destacan Francisco Becerril y Miguel de Vera. Del primero hemos podido conocer más aspectos relacionados con su actividad artística y documentar piezas todavía hoy no conocidas, como la fastuosa naveta que Becerril haría para el monasterio. Además, gracias a la revisión de los inventarios del monasterio y al estudio de documentación inédita hemos podido explicar el capítulo de la llegada de las formas manieristas en platería a la zona de la diócesis de Orihuela y reino de Murcia, gracias al puente de conexión que debió existir con Uclés y con los trabajos de Becerril y Miguel de Vera.

## REFERENCIAS

- Albert, Isidro: «Un orfebre orcelitano del siglo XVI», *Arte Español. Revista de la sociedad española de amigos del arte*, tomo 14 (1942), pp. 44-49.
- Albert, Isidro: «La orfebrería orcelitana del siglo XVI», en *Ciclo de conferencias 1951-1952. Casino orcelitano*, Orihuela, 1952.
- Arco, Ricardo del: *Sepulcros de la casa real de Castilla*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1954.
- Belda, Cristóbal; Hernández Elías (eds.): *Arte de la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 2006.
- Bertaux, Emile: *Exposición retrospectiva hispano-francesa de Zaragoza. Primer centenario de los sitios de Zaragoza (1808-1809)*. Zaragoza, París, 1910.
- Cañestro, Alejandro: *Miguel de Vera y el arte de la platería en la segunda mitad del siglo XVI*. Fiestas de San Roque. Ayuntamiento de Callosa de Segura, Callosa de Segura, 2011.
- Castañeda, Vicente: «Los cetros de Uclés mandados labrar por la Orden de Santiago 1527-28», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 82 (junio 1923), pp. 443-452.
- Guardia, Milagros: «Una obra bizantina de Ciudad Real y el tema de la Anástasis», *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art*, 12 (1986), pp. 86-112.
- Gutiérrez-Cortines, Cristina: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la diócesis de Cartagena*. Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987.
- Gutiérrez, Manuel: *Artistas y Artífices Barrocos en el Arzobispado de Toledo*. Toledo, Obra Cultural de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1982.
- Heredia, María del Carmen; López-Yarto, Amelia: «Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández», *Cuadernos de arte e iconografía*, 16 (1999), pp. 313-340.
- Heredia, María del Carmen; López-Yarto, Amelia: *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- Jiménez-Hortelano, Sonia: *Arte y arquitectura en el Real Monasterio de Santiago de Uclés 1500-1750*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022.
- Jiménez-Hortelano, Sonia: «Promoción artística y Órdenes Militares. Las competencias del Prior de Uclés en el patrocinio de las Artes», en Linares, Héctor; Ochoa, Daniel (eds.): *En el paraíso de los altares. Élite eclesiásticas, poder, mediación y mecenazgo en el mundo ibérico moderno, siglos XVI-XVIII*. Madrid, Ediciones Doce Calles, 2023, pp. 583-598.
- Laurencin, Marqués de: «El portapaz de la iglesia prioral de Ciudad Real», *Arte Español*, III (1916-1917), pp. 292-295.
- Leguina, Enrique de: «Portapaz de Santiago de Uclés-Jarro del Pilar de Zaragoza», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 25, t. III (marzo-1895- febrero 1896), pp. 19-20.
- López-Yarto, Amelia: *Francisco Becerril*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- López-Yarto, Amelia: *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, Sección de Publicaciones, 1998.
- Montero, Rosa: «Los señoríos de los Manrique de Lara en la baja Edad Media», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 7 (1994), pp. 205-258.
- Nieto, Agustín: *Orihuela en sus documentos I. La catedral. Parroquias de Santa Justa y Rufina y Santiago*. Murcia, Editorial Espigas, 1984.
- Pérez, Margarita: «Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo», *Archivo Secreto*, 2 (2004), pp. 119-146.

- Pérez, Manuel: «La platería renacentista en Murcia y la aportación de Miguel de Vera», en Rivas, Jesús (coord.): *Estudios de platería: San Eloy 2014*. Murcia, Fundación Caja Murcia; Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2014, pp. 433-447.
- Ramírez, Rafael: *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, Imprenta provincial, 1915.
- Ramón, Sisto: *Toledo en la mano. Descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*. Toledo, Imprenta y librería de Severiano López Fando, 1857, tomo I.
- Retuerce, María y Segura, Cristina (coords.): *Libros de visita de la Orden Militar de Santiago. Provincia de Cuenca, Siglos XV-XVI, vol I*. Madrid, Al-Mudayna, 2009.
- Rivera, María Milagros: *La encomienda, el priorato y la villa de Uclés en la Edad Media (1174-1310): formación de un señorío de la Orden de Santiago*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.
- Rokiski, Mari Luz: *Documentos para el estudio de la arquitectura en el siglo XVI. Colección de documentos para la historia del arte en España, vol. VI*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1988.
- Sánchez Portas, Javier: «La platería en la gobernación de Orihuela en los siglos XV al XVI», en Sánchez, Alfonso (coord.): *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo; Instituto de Cultura Juan Gil-Abert; Diputación Provincial de Alicante; Patronato Municipal Quinto Centenario Ciudad de Alicante, 1990.
- Zapata, Juan: «El antiguo convento de Uclés (1468-1528). Características espaciales y evolución arquitectónica: la iglesia y sus capillas funerarias», *Lope de Barrientos. Seminario de cultura*, 5 (2012), pp. 225-255.

# PICASSO Y EL ECO AFRICANO: LA FORJA DE UN MITO EN LA NEUE GALERIE DE BERLÍN EN 1913

## PICASSO AND THE AFRICAN ECHO: THE FORGING OF A MYTH AT THE NEUE GALERIE IN BERLIN IN 1913

Belén Atencia Conde-Pumpido<sup>1</sup>

Recibido: 18/01/2024 · Aceptado: 25/09/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2023.39594>

### Resumen

Durante los años 1913 y 1914 se llevan a cabo una serie de exposiciones dedicadas a la obra de Pablo Picasso con el objetivo de catapultarlo definitivamente a la fama. Inaugurándose la primera de ellas en diciembre de 1913 bajo el nombre de *Picasso und Negerplastik* —Picasso y el arte negro—, en la Neue Galerie de Otto Feldman en Berlín, la muestra pretendía evidenciar el hilo conductor existente entre lo popularmente conocido como *arte negro* —en referencia a las producciones artísticas no occidentales provenientes de África y Oceanía que habían integrado las colecciones museísticas europeas tras la colonización de estos continentes— y las expresiones cubistas del artista.

Sin querer ahondar en la cuestión relativa a cuáles, de manera concreta de entre los lienzos del artista se exhibieron, trataremos en primer término de entender el porqué de la elección de la galería de Feldmann como génesis del circuito expositivo, así como en qué circunstancias y bajo qué premisas se optó por una narrativa expositiva que, profusamente explotada con posterioridad por Kahnweiler y su círculo como recurso promocional, marcaría de manera inexorable el imaginario colectivo en la comprensión de la obra del artista de la segunda mitad de los años diez.

### Palabras clave

Picasso; Kahnweiler; Feldman; Flechtheim; Einstein; Neue Galeri; art nègre

### Abstract

During the years 1913 and 1914 a series of exhibitions dedicated to the work of Pablo Picasso were held with the aim of catapulting him definitively to fame. The first one was inaugurated in December 1913 under the name *Picasso und Negerplastik* —Picasso and Negro Art—, at Otto Feldman's Neue Galerie in Berlin. The exhibition aimed at showing the common thread between what was popularly known as Negro

---

1. Universidad de Málaga. C.e.: [batencia@uma.es](mailto:batencia@uma.es); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7926-9536>

Art—in reference to the non-Western artistic productions from Africa and Oceania that had integrated the European museum collections after the colonization of those continents— and the artist's cubist expressions.

Without wishing to delve into the question of which of the artist's canvases were exhibited, we will first try to understand why Feldmann's gallery was chosen as the genesis of the exhibition circuit, as well as under what circumstances and under what premises an exhibition narrative was chosen that, profusely exploited later on by Kahnweiler and his circle as a promotional resource, would inexorably mark the collective imaginary in the understanding of the artist's work in the second half of the 1910s.

### Keywords

Picasso; Kahnweiler; Feldmann; Flechthei; Einstein; Neue Galerie; art nègre

.....



**DURANTE LA CELEBRACIÓN** de los cincuenta años del fallecimiento de Picasso se han llevado a cabo exposiciones y programas de actividades en diversas sedes, especialmente en España, Francia y Estados Unidos<sup>2</sup>. La prolífica y polifacética producción del artista, su constante innovación, su contestataria implicación política y la extensa fortuna crítica que ha generado son temas ampliamente estudiados por investigadores de diversas disciplinas. A pesar de esto, las exposiciones y actividades realizadas revelan que aún existen algunas lagunas en los análisis, enfoques y perspectivas que rodean al artista.

Las exhibiciones dedicadas a Picasso durante los años 1913 y 1914 son un ejemplo de estas lagunas. La primera de ellas se inauguró en diciembre de 1913 bajo el nombre *Picasso und Negerplastik* [Picasso y el arte negro] en la Neue Galerie de Otto Feldman en Berlín. Esta muestra itinerante visitó otras ciudades como Dresde, Viena, Zúrich y Basilea. A excepción de dos exhibiciones personales del artista previas a estas —y que mencionaremos más adelante—, este ciclo de exposiciones se concibió con el objetivo de consagrarlo como padre de la vanguardia artística a nivel internacional. Para ello, los organizadores de dichas muestras incidirían en la similitud estética de las obras cubistas de Picasso con otras de *arte negro* como rasgo definitorio de su producción. Con *arte negro* se hacía entonces referencia a las producciones artísticas no occidentales provenientes de África y Oceanía que habían integrado las colecciones museísticas europeas tras la colonización de estos continentes.

El estudio de todas estas exposiciones es particularmente intrincado por varios motivos. El primero de ellos es que, pese a que en principio debían ser idénticas, no solo no tenemos certeza de que las piezas exhibidas fuesen las mismas en todas las sedes, sino que sabemos que en algunos casos variaron. A ello, hay que añadir la inexistencia de catálogos que certifiquen la presencia de unas y otras obras en cada una de estas exposiciones, y, en los casos en los que existen, los títulos de dichas obras son orientativos o generalistas y la cronología inexistente. Son estos los motivos que han llevado a muchos de los investigadores más relevantes en la materia a no mencionarla y, en caso de hacerlo, a entrar en fuertes discrepancias en cuanto a los datos aportados. Algunos expertos como Pierre Daix, George Boudaille y Joan Rosselet no mencionan estas muestras<sup>3</sup>, mientras que otros como Christian Gelhaar o John Richardson afirman no haber encontrado catálogos<sup>4</sup>. Sin embargo, sabemos que existe un ejemplar disponible en línea en la Biblioteca Digital Belvedere<sup>5</sup> para la muestra de Viena y que se conserva una portada de la de Berlín en la Kunst und Museumsbibliothek de Colonia. El Museo Picasso Málaga restauró esta portada

2. Todas ellas se recogen en la web oficial creada con motivo de dicha celebración: [en línea:] <https://celebracionpicasso.es> [Consultado: 06 de noviembre 2025]

3. Daix, Pierre; Boudaille, Georges; Rosselet, Joan: *Picasso, 1900-1916. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Neuchâtel, Ides et calendes, 1998.

4. Gelhaar, Christian: *Picasso: Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899-1939*. Zúrich, Palladion and ABC Verlag, 1993, p. 276, nn. 183-189; Richardson, John: *A Life of Picasso, 1907-1917*. Nueva York, Random House, 1996, p. 317 y 468.

5. <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/!toc/1434115250204/2/-/>

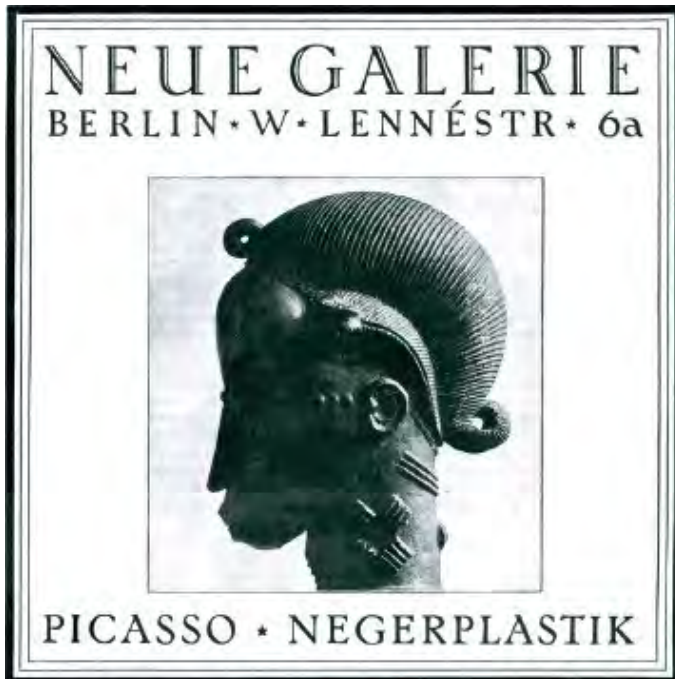


FIGURA 1. PORTADA DEL CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN DE PICASSO UND NEGERPLASTIK, 1913, NEUE GALERIE DE BERLÍN. Foto: Actas del Simposio Internacional Revoir Picasso, Musée Picasso Paris, 2015, p. 2

en 2016<sup>6</sup> confirmando su existencia (FIGURA 1). La exhibición de Berlín ha sido analizada más detalladamente por Liliane Meffe, Rainer Stamm y Mona Mathe<sup>7</sup>. En el histórico de exposiciones de la *Naturaleza muerta con botella de ron* del artista, datado en 1911, el Metropolitan de Nueva York menciona la presencia del óleo en todas las exposiciones, pero destaca que solo las de Viena y Zúrich publicaron un catálogo, sin especificar la ubicación estos<sup>8</sup>. Además de estas discrepancias, algunas fuentes sugieren que, a pesar de que la mayoría de la producción picassiana se mantuvo constante entre las diferentes sedes, el conjunto de obras de *arte negro* fue eliminado en algunas exposiciones debido a la falta de aceptación por parte del público<sup>9</sup>.

Sin entrar en detalles sobre qué lienzos específicos del artista fueron exhibidos y

las piezas de *arte negro* que los acompañaron, lo cual podría ser objeto de un extenso estudio por sí solo<sup>10</sup>, nos centraremos en comprender por qué se vinculó a Picasso con el *arte negro* en este momento. Para ello, nos centraremos en entender por qué se eligió la galería de Feldmann como punto de partida del circuito expositivo. También exploraremos las circunstancias y premisas que llevaron a la adopción de una narrativa expositiva —el cubismo y el arte africano— que, ampliamente utilizada posteriormente por Kahnweiler y su círculo como estrategia promocional, influiría significativamente en la percepción colectiva de la obra del artista de la segunda mitad de la década de 1910. Para entender las decisiones tomadas por los

6. Memoria final de intervención del Catálogo de la Exposición «Picasso. Esculturas negras en la Neue Galerie» de 1913, Museo Picasso Málaga, febrero 2016.

7. Meffe, Liliane: «Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, Michel Leiris: une aventure partagée; la découverte de l'art nègre et de l'art moderne», en Lacourt, Jean-Bathilde (dir): *Picasso, Léger, Masson. Daniel-Henry Kahnweiler et ses peintres*. Villeneuve-d'Ascq, LAM, 2013, p. 111; Stamm, Rainer: «Picasso in Berlin: Als der Kubismus noch weh tat», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 enero (2014); *id.* «Phantom der Moderne: Der Kunsthandler Otto Feldmann», *Welkunst*, abril (2015), pp. 68-70; Mathe, Mona: «Picasso und Negerplastik: Die ästhetische Pionierleistung der Neuen Galerie Berlin und ihr Echo», (Diploma de Estudios Avanzados), Berlín, Technische Universität, 2015.

8. [En línea] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490018> [Consultado: 10 de noviembre 2025].

9. Hollevoet-Force, Christel: «Aux origines de la rencontre entre cubisme et 'art nègre': Otto Feldmann, promoteur de Picasso en Allemagne avant 1914», en Vernerey-Laplace, Denise; Ivanoff, Hélène (eds.): *Les artistes et leurs galeries: Réception croisée—Paris-Berlin, 1900-1950*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2019, pp. 75-108.

10. El más completo hasta el momento es, sin lugar a dudas el de Hollevoet-Force mencionado arriba: Hollevoet-Force, Christel: *op. cit.*. Véase igualmente Neumeister, Heike: «Notes on the 'Ethnographic Turn' of the European Avant-garde: Reading Carl Einstein's *Negerplastik* (1915) and Vladimir Markov's *Ikusstvo Negro* (1919)», *Acta historia atrium*, diciembre (2008), p. 174.

involucrados en la difusión y consolidación de la figura de Picasso como uno de los artistas más vanguardistas previos a la guerra, así como su conexión con las expresiones artísticas no europeas que se manifestaron en estas exposiciones es necesario analizar diversos aspectos.

En los escritos dedicados a Kahnweiler y su estrategia como marchante antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, se ha destacado un enfoque expositivo de carácter internacional que requería el apoyo de otros colaboradores para asegurar tanto el espacio físico como la publicidad necesaria para una recepción exitosa. Aunque algunos análisis resaltan la influencia de las personalidades que colaboraron con el marchante en estos esfuerzos, la mayoría considera a Kahnweiler como el eje central de la estrategia de presentación y difusión de los artistas que representaba, especialmente Picasso<sup>11</sup>.

Es por ello importante examinar el papel de cada participante en la organización de la primera muestra en la Neue Galerie de Berlín, que marcó el inicio de las exposiciones personales del artista, para comprender sus intereses y posibles beneficios en este proyecto. Este primer círculo formado alrededor del marchante y de Picasso, compuesto por Otto Feldmann, propietario de la galería donde se celebró la exposición, Alfred Flechtheim, organizador y prestamista, y Carl Einstein, también organizador y prologuista de la exhibición, tuvo más relevancia de la que se le ha atribuido en estudios anteriores. Por tanto, el papel de Kahnweiler en muchas decisiones pudo haber sido menos prominente de lo que se ha considerado inicialmente: al analizar estas figuras, se observa que los agentes involucrados en la expansión tanto del artista como del *arte negro* —principalmente coleccionistas, marchantes y galeristas— obtuvieron beneficios personales consciente o incidentalmente. Esto plantea preguntas sobre los motivos detrás de estas exposiciones, que pueden resumirse en por qué en esas fechas, en esa ciudad, en esa galería y con ese programa expositivo. En otras palabras, quién o quiénes se beneficiaban con la organización de esta exhibición en ese lugar y bajo esas condiciones.

---

11. Muchos han sido los que han querido profundizar en el estudio de la política expositiva de Kahnweiler. Aludiendo a esta de manera global, «Von Daniel-Henry Kahnweiler Kbeschickte Ausstellungen 1910-1914», *Hommage à Kahnweiler*. Mannheim, Mannheim Kunstverein, 1970, pp. 61-71; Richardson, John; Mc. Cully, Marilyn: «Collectors, Dealers and with German Connection», en Richardson, John: *op. cit.*, pp. 313-325; Fitzgerald, Michael C: *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*. Berkeley, University of California Press, 1995; Joyeux-Prunel, Béatrice: «La Construction internationale de l'aura Picasso avant 1914. Expositions différences et processus mimétiques», *Colloque Revoir Picasso. Paris, Musée Picasso, 26 marzo 2015* [en línea] <hal-02080984> [consultado: 06 de noviembre 2025]; Mallen, Enrique: «Reaching for Success: Picasso's Rise in the Market (the First two decades)», *Arts*, 6 (2017) [en línea] <https://www.mdpi.com/2076-0752/6/2/4> [consultado: 06 de noviembre 2025]; Brauer, Fae: «Dealing with Cubism: Daniel-Henry Kahnweiler's Perilous Internationalism», en *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*. Leiden, Brill, 2017, pp. 115-158. De manera exhaustiva, en función del área geográfica, en Centroeuropa, Jozefacka, Anna; Mahler, Luise: «Cubism goes East. Kahnweiler's Central European Network of Agents and Collectors», en *Years of Disarray 1908-1918. Avant-gardes in Central Europe*. Olomouc, Arbor Vitae, 2018, pp. 56-69. En Praga: Sawicki, Nicholas: «Between Montparnasse and Prague: Circulating Cubism in Left Bank Paris», en Carter, Karen; Waller, Susan (eds): *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914: Strangers in Paradise*. Londres, Routledge, 2015, pp. 67-80. En Holanda: Van Adrichem, Jan: «The Introduction of Modern Art in Holland, Picasso as pars pro toto, 1910-30», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 3 (1992), pp. 162-211.

## ¿POR QUÉ PROMOCIONAR A PICASSO EN 1913?

La primera cuestión a tener en consideración es la relativa al momento concreto en el que se proyecta esta exposición. A partir de 1909, Kahnweiler asumió la gestión completa de la producción de Picasso, así como de otros artistas como Braque, Vlaminck y Derain, tomando así decisiones unilaterales sobre cómo, cuándo, dónde y con quién se exhibirían sus obras. Bajo su lema *o todo o nada*, el marchante se arriesgaba al éxito o fracaso total en la venta de todas las producciones a cambio de la libertad absoluta para promocionarlas<sup>12</sup>. De esta forma, Kahnweiler ofrecía a sus artistas un salario fijo que les permitía enfocarse en su creatividad, mientras él se encargaba del marketing comercial y la exhibición de todas sus obras. Este enfoque le otorgaba un gran poder sobre la carrera y la imagen pública de los artistas que representaba, al tiempo que les brindaba estabilidad financiera para dedicarse a su trabajo creativo.

A pesar de que los acuerdos entre Kahnweiler y los artistas se establecieron verbalmente en torno a 1908 y 1909, no se formalizaron por escrito hasta 1912<sup>13</sup>. La estrategia internacional en materia expositiva por parte de Kahnweiler iniciada en 1910, y más constante en 1911<sup>14</sup>, se intensificó sustancialmente coincidiendo con la firma de los contratos en exclusiva con los artistas en 1912<sup>15</sup>. Aunque Kahnweiler continuó

12. Kahnweiler, Daniel-Henry: *Mi galería, mis pintores. Conversaciones con Francis Crémieux*. Madrid, Ardora Ediciones, 1991, p. 15. Los acuerdos permitían, no obstante, ciertas libertades a los artistas. Así, Picasso hasta 1911 vende a Ambroise Vollard y, sabemos que recibe a los Stein en su taller a la vuelta de Horta del Ebro para ofrecerles en primicia sus últimos trabajos. A este respecto vid. Monod-Fontaine, Isabelle: «A Lesson in Difference», en Braun, Emily; Rabinow, Rebecca (eds): *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2014, p. 64.

13. La carta contractual firmada por Picasso y Kahnweiler el 18 de diciembre de 1912 se conserva en los Archivos de la Galería Louise Leiris y ha sido reproducida en Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): *Donation Louise et Michel Leiris: Collection Kahnweiler-Leiris*. París, Centre Pompidou, 1984, p. 170.

14. *Les Indépendants. XXX. Vystava, Sp. Vytvarnych Umelcu Manés* [Los Independientes de la Asociación de Artistas Manés]. Praga, 1910; *Салон. Интернациональная выставка картин, скульптуры, гравюры и рисунков* [Exposición Internacional de Pinturas, Esculturas, Grabados y Dibujos]. Odessa, diciembre 1909-febrero 1910; Kiev, febrero-marzo 1910; San Petersburgo, mayo-junio 1910; Riga, junio-julio 1910; *Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* [Exposición de la Asociación Especial de Artistas y Amantes del Arte de Alemania Occidental]. Düsseldorf, Städtische Kunstpalast am Kaiser-Wilhelm-Park, 1910; *XIII. Jahrgang. VI Ausstellung* [XIII Año, VI Exposición]. Berlín, Galerie Paul Cassirer, 1911; *XXII Ausstellung der Berliner Secession* [XXII Exposición de la Secesión de Berlín]. Berlín, Ausstellhaus der Secession, 1911; *Moderne Kunst-Kring: Internationale Tootoonstelling van moderne Kunst* [Exposición Internacional de Arte Moderno del Círculo de Arte Moderno], Stedelijk Museum, 1911; *Kunst unserer Zeit in Kölner Privatbesitz* [Arte de nuestro tiempo en propiedad privada en Colonia], Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, 1911; *Ausstellung des Modernen Bundes* [Exposición de la Liga Moderna]. Lucerna, Hôtel du Lac, 3-17 diciembre 1911.

15. *Выставка картин Общества Художников «Бубновый Валет»* [Exposición de pinturas de la Sociedad de Artistas «Jota de Diamantes»]. Moscú, Sociedad Económica de Oficiales del Distrito Militar, 23 enero a 26 febrero 1912; *II Ausstellung der Blaue Reiter* [II Exposición del Blaue Reiter]. Múnich, Galerie Hans Goltz, febrero 1912; *26 Drawings by Picasso*. Londres, Stafford Gallery, 23 abril 1912; *Ausstellung Französische Graphik* [Exposición de arte gráfico francés]. Berlín, Der Sturm, mayo 1912; *Neue Kunst I. Gesamte Ausstellung* [Arte Nuevo I. Exposición completa], Galerie Hans Goltz, octubre 1912; *Leipziger Jahresausstellung* [Exposición anual de Leipzig]. abril y mayo 1912; *XXIV Ausstellung der Berliner Secession* [XXIV Exposición de la Secesión de Berlín]. Berlín, Secession Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, 1912; *Internationale Kunstaussstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* [Exposición Internacional de Arte de la Asociación Especial de Amigos y Artistas del Arte de Alemania Occidental]. Colonia, Sala de Exposiciones de la Puerta de Aquisgrán, 25 mayo-30 septiembre 1912; *II Vystava Obecní Dum Mesta* [II Exposición de la Casa Municipal de la Ciudad]. Praga, Casa Municipal de la Ciudad, septiembre-noviembre 1912; *Moderne Kunst Kring II* [II Exposición Internacional de Arte Moderno]. Ámsterdam,

exportando obras a exhibiciones colectivas después de firmar estos contratos, fue a partir de diciembre de 1912, cuando él y Picasso sellaron su acuerdo y el marchante comenzó a promocionar en solitario la obra del pintor de manera destacada.

Esto plantea dos cuestiones importantes. En primer lugar, la constatación de que los años previos a la formalización de los acuerdos escritos permitieron a Kahnweiler explorar la aceptación de las diversas expresiones artísticas de sus representados en diferentes contextos geográficos, con distintos grupos artísticos y organizadores, así como las críticas asociadas a estos círculos. Antes de 1913, se enviaron obras a varias exposiciones, pero la mayoría fueron colectivas y ninguna estuvo dedicada exclusivamente a los artistas de la Galería Kahnweiler. Solo hubo dos excepciones: las exposiciones individuales de Picasso en la Moderne Galerie Thannhauser en Múnich en 1910 y en la Stieglitz Gallery de Nueva York en 1911<sup>16</sup>.

En segundo lugar, esta evolución muestra cómo Kahnweiler pasó gradualmente de participar en exposiciones colectivas a promover individualmente a Picasso. Durante los años 1910 y 1912, Kahnweiler promocionó a todos sus artistas de manera similar, pero fue evidente para él que Picasso destacaba entre los coleccionistas de arte moderno con los que se relacionaba comercialmente. Así, una vez que Kahnweiler formalizó el acuerdo comercial por escrito con Picasso, decidió concentrar sus esfuerzos en promocionar exhaustivamente la obra del artista a través de exposiciones individuales. Esta estrategia no solo buscaba capitalizar el éxito y la aceptación que ya tenía Picasso entre los coleccionistas de arte moderno, sino también establecer relaciones a largo plazo tanto con el artista como con potenciales compradores. Un claro ejemplo de las expectativas de Kahnweiler sobre el rendimiento que obtendría de Picasso fue la firma de un acuerdo el 1 de febrero de 1914 con Michael Brenner, representante de la Washington Square Gallery en Nueva York, quien obtendría la exclusividad en la venta de las obras de la Galería Kahnweiler en Estados Unidos<sup>17</sup>. Aunque el contrato no lo especificaba claramente, se entendía que el pintor era el foco principal del convenio entre ambos marchantes<sup>18</sup>. Desafortunadamente, la guerra interrumpió los planes de expansión de la galería fuera de Europa.

Todos estos aspectos contribuyeron a que, entre la firma del acuerdo entre Picasso y Kahnweiler en diciembre de 1912 y el estallido de la Primera Guerra Mundial en julio de 1914, se concentraran las exposiciones individuales para promocionar la obra de Picasso. El enfoque en promocionar a Picasso como el valor más seguro entre todos sus representados tenía como objetivo no solo aumentar el prestigio y reconocimiento del artista, sino también beneficiar a ambas partes a largo plazo<sup>19</sup>.

---

Stedelijk Museum, octubre-noviembre 1912; *Second Post-Impressionist Exhibition. British, French and Russian Artists*. Londres, Grafton Galleries, octubre-diciembre 1912.

16. *Neue Künstlervereinigung München. Ausstellung Pablo Picasso. Turnus 1910-1911* [Nueva Asociación de Artistas de Múnich. Exposición Pablo Picasso. Ciclo 1910-1911]. Múnich, Moderne Galerie, 1910; *Exhibition of Early and Recent Drawings and Watercolors by Pablo Picasso of Paris*. Nueva York, 291 Photo Secession Gallery, 1911.

17. El contrato se conserva en los Archivos de la Galería Louis Leiris y ha sido reproducido en Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): *Daniel-Henry Kahnweiler: marchand, éditeur, écrivain*. París, Centre Pompidou, 1984, p. 118.

18. Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): «Con Picasso: una larga historia de compañerismo», en Léal, Brigitte: *Daniel-Henry Kahnweiler, marchand y editor*. Barcelona, Museo Picasso, 2023, p. 42.

19. Fitzgerald, Michael C: *op.cit*; Joyeux-Prunel, Béatrice: *op.cit*; Mallen, Enrique: *op. cit*.



Kahnweiler apostó por Picasso como un activo clave para el crecimiento y la consolidación de su galería, reconociendo el potencial de éxito y proyección internacional que el artista representaba. Esta estrategia demostró ser acertada, ya que Picasso se convirtió en uno de los artistas más influyentes y reconocidos del siglo XX, y su colaboración con Kahnweiler contribuyó significativamente a su ascenso en el mundo del arte.

## ¿POR QUÉ PROMOCIONAR A PICASSO EN ALEMANIA?

Es cierto que atribuir exclusivamente la expansión de la obra de Picasso en Alemania durante esos meses a la nacionalidad alemana de Kahnweiler sería una simplificación excesiva<sup>20</sup>. Kahnweiler era un marchante profesional, con una amplia red de contactos y relaciones diversas. La elección de París como sede física de su galería, tanto para él como para los artistas que representaba, se debió a motivaciones claras. La capital francesa, aunque no era el epicentro absoluto de la vanguardia artística radical antes de la Primera Guerra Mundial<sup>21</sup>, sí era reconocido como el lugar donde convergía la Modernidad. Artistas, críticos, marchantes, coleccionistas y aficionados de diversas procedencias residían o pasaban temporadas en la ciudad, donde se encontraban personal y profesionalmente. Allí intercambiaban ideas estéticas y comerciales, visitaban talleres, galerías y colecciones privadas, creando un microcosmos del arte vanguardista al margen de las instituciones académicas oficiales.

Sin necesidad de extenderse en la enumeración de todos aquellos que conformaron este universo, baste mencionar, en primer lugar, que, en París residía Gertrude Stein, la coleccionista norteamericana que tanto ayudaría a Picasso en sus inicios<sup>22</sup>. Su apartamento de la Rue de Fleurus se convertiría en cuartel general de la élite del sector artístico parisino y visita obligada para quienes estuviesen interesados en estos asuntos y pasaran por París<sup>23</sup>. Además, por épocas, confluía el núcleo de

20. También Durand-Ruel y Vollard supieron mantener fructíferas relaciones con Alemania. A este respecto *vid.* Jensen, Robert: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton University Press, 1994; Hansen, Dorothée: «Durand Ruel and Germany», en Patry, Sylvie (ed.): *Inventing Impressionism. Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market*. Londres, National Gallery of Art, 2015, pp. 154-181; Groom, Gloria: «Vollard and German Collectors», en *De Cézanne à Picasso: chef-d'œuvre de la galerie Vollard*. Nueva York, Metropolitan Museum of Modern Art, 2006, pp. 231-42. Para un estudio pormenorizado de las relaciones de Kahnweiler con el mundo del arte alemán consúltese Richardson, John; Mc. Cully, Marilyn: *op.cit.*, pp. 313-325.

21. Joyeux-Prunel, Béatrice: *'Nul n'est prophète en son pays...' ou la logique avant-gardiste. L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes 1855-1914*, (Tesis doctoral inédita), Sciences Politiques, París, 2005 *id.* *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*. París, Gallimard, 2015; Douki, Caroline; Minard, Philippe (dir.), «Histoire globale, histoires connectées: un changement d'échelle historiographique?», *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 54 (2007), pp. 7-21; Atencia Conde-Pumpido, Belén: «París, ¿Capital de las Vanguardias? Internacionalización y estrategias comerciales en el arte moderno anterior a la Primera Guerra Mundial», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 133 (2021), pp. 61-74.

22. Stein, Gertrude: *Picasso. The Complete Writings*. Burns, Edward (ed.), Boston, Beacon Press, 1970.

23. Stein, Gertrude: *La autobiografía de Alice B. Toklas*. Nueva York, 1933. Sobre la colección de los Steins *vid.* Hightower, John B., et. al.: *Four Americans in Paris. The Collections of Gertrude Stein and her Family*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1970; Bishop, Janet; Debray, Cécile; Rabinow, Rebecca (eds.): *The Steins Collect. Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde*. San Francisco, New Haven y Londres, Museum of Modern Art y Yale University Press, 2011.

artistas y coleccionistas germanos que frecuentaban el Café de La Dôme —y por ello conocidos como los *dômiers*—. Algunos de ellos marcarían el destino de muchos de los recorridos comerciales y expositivos de las obras que en aquellos momentos adquirieron en París<sup>24</sup>. Por otra parte, fortísimos coleccionistas de las que hoy en día integran las mejores colecciones de arte moderno de muchas de las instituciones museísticas del mundo —la Narodní Galerie de Praga, el Museo Pushkin de Moscú o el Hermitage de San Petersburgo, por ejemplo—, como Vincenc Kramár, Serge Shchukin o Iván Morosov, compraban sus obras de primera mano a los artistas o galeristas que los representaban en París (FIGURA 2). Posteriormente, en muchos casos, revendían estas obras entre ellos mismos<sup>25</sup>.



FIGURA 2. LA COLECCIÓN PICASSO EN LA GALERÍA DE SERGE SHCHUKIN EN SAN PETERSBURGO. Foto: Getty Images

24. Gee, Malcolm: «Legend and reality of the Café du Dôme». Comunicación oral en: Brockington, Grace y Turner, Sarah (coords.): *Sites of Internationalism at the Fin de Siècle: Between Metropolis and Cosmopolis*. Northumbria University, septiembre 2010. Entre los más conocidos se encontraban Rolf de Maré, Nils Darel o Edwin Suermondt. Sobre ellos, vid. Näslund, Erik: *Rolf de Maré, Art Collector, Ballet Director, Museum Creator*. Hampshire, Dance Book, 2009; Öhrner, Annika: «Nils Darel, the Collector», en Nilsson, John Peter (ed.): *Nils Darel and the Modern Age*. Estocolmo, Moderna Museet, 2014, pp. 54-67; Gautherie-Kampka, Annette: *Les Allemands du Dôme. La colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*. Berna, Peter Lang, 1995.

25. Sobre estos coleccionistas, vid. Claverie, Jana, et. al.: *Vincenc Kramár: un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*. París, Réunion des Musées Nationaux, 2002; Pavel, Stépanek: «Picasso y su coleccionista y teórico del cubismo checo, Vincenc Kramár». Comunicación oral en: *Picasso i Identitat. III Congreso Internacional*, 27-29 abril 2017. Barcelona, 2017; id. *Picasso en Praga*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005; Kean, Beverly Whitney: *All the Empty Palaces: The Merchant Patrons of Modern Art in preRevolutionary Russia*. Nueva York, Universe Books, 1983; Kostenevich, Albert: «The Shchukin and Morozov Families», en *Morozov and Shchukin—The Russian Collectors: Monet to Picasso*. Bonn, VG Bild-Kunst, 1993; id.: «Matisse and Shchukin: A Collector's Choice», *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 1 (1990), pp. 26-43; Podoksik, Anatoly: *Picasso: The Artist's Work in Soviet Museums*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1989; *French Painting from the Pushkin Museum: 17<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> Century*. H. N. Abrams, 1980; Baldassari, Anne: *Icons of Modern Art, The Morozov Collection*. París, Gallimard Éditions, 2021.

Sin embargo, es relevante mencionar la particular política expositiva de Kahnweiler. Su decisión deliberada de no exhibir las obras de sus artistas en París responde a cuestiones comerciales que, aunque no sean del todo innovadoras, fueron llevadas por el marchante hasta sus últimas consecuencias. Es importante recordar que ya los artistas de mediados y finales del siglo XIX que no encontraban aceptación en los espacios expositivos oficiales intentaron construir una reputación fuera de su país mediante estrategias promocionales. Ejemplos conocidos incluyen a Courbet y sus intentos en Alemania, Pissarro en Inglaterra o Gauguin en Dinamarca<sup>26</sup>. Ambroise Vollard fue particularmente hábil en estas estrategias conservando en stock numerosas obras de artistas como Van Gogh y Gauguin. Esperó pacientemente a que sus muertes consolidaran el mito del genio mártir, no reconocido en vida, por el cual estos artistas son recordados hoy en día. Vendiendo sus obras con cuentagotas en París, al tiempo que celebraba la gran aceptación y demanda de la producción de estos artistas por parte del público extranjero, Vollard insinuaba sutilmente que la audiencia francesa era incapaz de reconocer el talento local. El marchante solo tenía que esperar pacientemente para vender sus obras a precios astronómicos a un público e instituciones parisinas ávidas de reparar su falta de perspicacia<sup>27</sup>. No hay nada más efectivo que convencer al potencial comprador de la imposibilidad de adquirir algo que escasea en el mercado y es deseado fervientemente.

La decisión de Kahnweiler de no volver a exponer las obras de sus artistas en París después de la célebre exposición cubista de Braque en 1908 en su galería, —aquella en la que se acuñó el término *cubismo*<sup>28</sup>—, generó un aura de misterio alrededor de las obras de estos artistas. Aquellos interesados en estas producciones debían acudir personalmente a la galería, hablar con él y solicitar ver algunas obras que nunca habían sido expuestas públicamente, siempre guardadas en el almacén. A pesar de esto, la prensa artística parisina celebraba la paternidad cubista de Braque y Picasso<sup>29</sup>, informando sobre la buena acogida que tenían en el extranjero sus radicales producciones. Gracias a los acuerdos económicos con Kahnweiler, Braque y Picasso disfrutaban de una libertad creativa que les permitía explorar sin

26. Courbet, Gustave: «Lettre au rédacteur», *Messenger de l'Assemblée*, 19 noviembre (1851); Chu, Petra ten-Doesschate: *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*. Princeton, Princeton University Press, 2007; Bailly-Herzberg, Jeannine (ed.): «Camille Pissarro a Lucien Pissarro», París, 1 marzo 1884, en *Correspondance de Camille Pissarro*. t. 1, París, Presses Universitaires de France, 1980, p. 290; Joyeux-Prunel, Béatrice: «L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso: un transfert culturel et ses quiproquos», *Revue historique*, 644 (2007), pp. 857-885.

27. Béatrice Joyeux-Prunel ha cartografiado la trayectoria de las obras de Gauguin en Europa y Estados Unidos durante estos años gracias a la recopilación de información obtenida en catálogos de exposición, en Joyeux-Prunel, Béatrice: «Les bons vents viennent de l'étranger: la fabrication internationale de la gloire de Gauguin», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 52 (2005), p. 126 y ss. Particularmente interesante en la construcción de la notoriedad de Van Gogh y de su mito es la lectura de Heinrich, Nathalie: *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. París, Les Éditions de Minuit, 1992.

28. Apollinaire, Guillaume (pref): *Exposition Georges Braque: du 9 au 28 novembre 1908*. París, Galerie Kahnweiler, 1908. Sobre el bautismo del movimiento cubista vid. Vauxcelles, Louis: «Exposition Braque chez Kahnweiler, 28 rue Vignon», *Gil Blas*, 14 noviembre (1908).

29. Salmon, André: *La Jeune Peinture française*. París, Societe des Trente, 1912; *id.*: «Pablo Picasso», *Paris-Journal*, 21 septiembre (1911), cfr. Fry, Edward: *Cubism*, Nueva York y Toronto, Oxford University Press, 1978, pp. 68 y 89; Apollinaire, Guillaume: «Les commencements du cubisme», *Le Temps*, 14 octubre (1912), cfr. Breunig, Leroy (ed.): *Apollinaire on Art: Essays and Reviews, 1902-1918*. Londres, Thames and Hudson, pp. 259-261.

límites técnicos, estéticos o temáticos. Ello posibilitaba que sus obras destacaran por su innovación radical en comparación con la de otros artistas de vanguardia. Sin embargo, no necesariamente estas innovaciones radicales eran las que se exhibían en las exposiciones organizadas por el marchante. Hablaremos más adelante sobre este tema. Volvamos ahora a la cuestión geográfica.



FIGURA 3. GRUPO DE ARTISTAS DE LA SOCIEDAD JOTA DE DIAMANTES. Foto: Wikipedia

Entre 1910 y 1912, Kahnweiler prestó obras de su galería para diversas exposiciones, principalmente en Alemania, Rusia, Centroeuropa —República Checa y Suiza—, aunque también participó en exposiciones en los Países Bajos e Inglaterra<sup>30</sup>. Como se mencionó anteriormente, la mayoría de estas exhibiciones fueron colectivas, organizadas en muchos casos por agrupaciones de artistas locales, como el caso de *Jota de Diamantes* en Moscú (FIGURA 3) o la *Asociación Artística Manés* en Praga. Estas exposiciones reunían a muchos artistas y movimientos vanguardistas europeos representativos. Por ejemplo, en las exposiciones de *Jota de Diamantes* no solo participaban los cubofuturistas moscovitas, sino también facciones del expresionismo alemán como Marc, Kandinsky y Münter, así como representantes del cubismo francés como Delaunay, Gleizes y Metzinger, junto con los artistas representados por Kahnweiler. Las obras de estos artistas podían ser vistas en

30. *vid.* nota 14.



Praga, Budapest, Colonia o Múnich<sup>31</sup>. Durante este período, Kahnweiler incluyó las obras de sus artistas en muestras cuya organización no estaba directamente a su cargo. Aceptando una línea expositiva previamente establecida para sus artistas, generalmente incisiva en las primeras obras y fácilmente comprensible para un público poco familiarizado con los radicalismos artísticos y con una clara intención pedagógica, Kahnweiler confrontaba la obra de sus artistas con la de otros, ya fueran vanguardistas o más convencionales. El marchante solo se involucraba en la presentación de las obras de sus representados, negociando con los prestamistas las piezas expuestas. Es importante aclarar que, aunque en ocasiones estas exposiciones incluían la posibilidad de venta de las obras exhibidas, este no era el objetivo principal del marchante. También es necesario incidir en la cuestión relativa a los prestamistas. Los compradores habituales de la Galería Kahnweiler, a quienes él se refería como *fieles amigos*<sup>32</sup>, eran pocos en número, pero muy comprometidos con la inversión en los artistas a los que representaba. Algunos de estos compradores incluían a Stein, Shchukin, Kramár, pero también a Alfred Flechtheim, Wilhelm Udhe y Henry y Justin Thannhauser, todos ellos de origen alemán<sup>33</sup>. Estas relaciones, que eran tanto comerciales como amistosas, representaban para el marchante no solo su principal fuente de ingresos, derivada de la venta de las últimas obras de sus artistas, sino también un respaldo en términos de préstamos para las exposiciones en las que participaban. Mientras algunas piezas expuestas provenían directamente del inventario de la galería, otras eran prestadas temporalmente por estos coleccionistas, siguiendo la indicación de Kahnweiler, quien negociaba con ellos la selección con un doble propósito. Por un lado, el marchante controlaba qué se exhibía de entre esta producción, a menudo incomprensible para muchos, con el fin de generar controversia o aceptación; por otro lado, los propietarios, apasionados coleccionistas y hábiles especuladores a la vez, veían aumentar el valor de las obras sobre las que se discutía en la prensa especializada que cubría estas exposiciones. Más implicados unos que otros, deseosos la mayoría de explicarse a ellos mismos y de explicar a un público aún profano el cómo y el porqué de aquél nuevo arte, la delgada línea entre coleccionista, crítico, marchante y galerista se

31. El proyecto de investigación *Exposiciones de pintura europea moderna 1905-1915*, de la Universidad de Viena, financiado por el Fondo de Ciencia Austriaco FWF, ha investigado a fondo todos los catálogos de estos años disponibles. Siendo referencia fundamental para la identificación de los artistas y obras expuestas en estas exposiciones, el/la autor/a de este texto ha encontrado algunas discrepancias. Sobre este proyecto *vid.* Bartosh, Christina; Mulloli, Ninnali; *et al.*: «The Database of Modern Exhibitions (DOME): European Paintings and Drawings 1905-1915», en Brown, Kathryn (ed.): *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. Taylor&Francis, 2020, pp. 423-435. Consúltase igualmente <https://exhibitions.univie.ac.at>.

32. Bernier, Georges; Cabanne, Pierre: *D.H. Kahnweiler, marchand et critique*. París, Séguier, 1997, p. 21.

33. *vid.* Meffre, Liliane: «Daniel Henry-Kahnweiler et Wilhelm Udhe, le marchand et l'amateur», en *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*. París, Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 77-83; Drutt, Matthew: *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2001. Valiosísima fuente de información en referencia a Flechtheim es el proyecto de investigación que, en 2009, y por iniciativa de las Colecciones Estatales de Pintura de Baviera, ha documentado el recorrido de las obras de arte desde las galerías Flechtheim hasta las colecciones públicas actuales. Además de determinar la procedencia, ofrecen una visión de los mecanismos del comercio del arte, así como de las estrategias de recolección de las instituciones. A partir del 1 de enero de 2023, la Oficina de Coordinación para la Investigación de Procedencias en Renania del Norte-Westfalia (KPF.NRW) asumió la supervisión de este proyecto de investigación entre museos. Los resultados de esta vastísima investigación: [en línea] [www.alfredflechtheim.com](http://www.alfredflechtheim.com) [Consultado: 11 de noviembre 2025].



desdibuja con frecuencia en este contexto. De entre todos ellos, el que mejor encarna esta pluralidad de pulsiones es, sin lugar a dudas, Flechtheim. Uno de los más participativos en materia de préstamos expositivos en beneficio de Kahnweiler, su figura sería un enorme revulsivo para la Asociación Especial de Artistas y Amantes del Arte de Alemania Occidental, cuya labor de revitalización se concretaría en la coloquialmente conocida como *Sonderbundes* [Unión Especial] de Colonia en 1912 que mencionaremos con frecuencia más adelante. No hay que pasar por alto que en 1913 Flechtheim inauguraría una galería de arte en Dusseldorf. Esto es destacable puesto que, de entre aquellos coleccionistas cercanos a Kahnweiler, algunos eran simultáneamente galeristas. Es el caso también de los Thannhauser, quienes organizarían una primera muestra en solitario del artista en febrero de 1913 en su Moderne Galerie de Múnich<sup>34</sup> (FIGURA 4). Cuando se trata de cuestiones especulativas y de posicionamiento en el ámbito artístico, resulta mucho más sencillo poner en práctica estas estrategias si se dispone de espacio propio para llevarlas a cabo.

Esta es la siguiente pieza del rompecabezas: después del período de exposiciones internacionales y colectivas de Kahnweiler en los años en que su acuerdo comercial con los artistas era verbal, donde ya se había destacado la preeminencia de Picasso entre coleccionistas y compradores, y una vez firmado el contrato que le otorgaba el monopolio de la obra del artista, el marchante solo necesitaba el lugar y la audiencia receptiva para promocionar al artista. Por otro lado, los galeristas alemanes que adquirieron obras de Picasso durante estos primeros años también eran conscientes de que el éxito se *construye*. De esta forma, encontrarían un amplio beneficio en la apuesta por la difusión de la producción del artista: mientras sus galerías exhibían de manera exclusiva las pinturas de Picasso, todos contribuían a exaltar un producto del cual ya eran poseedores.



FIGURA 4. CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN PERSONAL DE PICASSO EN LA THANNHAUSER GALERIE, 1913. Foto: Heidelberg University. Reproduce *Los mendigos junto al mar*, de 1903, hoy en la National Gallery de Londres

34. Picasso, *oeuvres de 1901 à 1912*. Múnich, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, febrero 1913.

## ¿POR QUÉ PROMOCIONAR A PICASSO EN LA NEUE GALERIE DE BERLÍN?

Es muy probable, como intentaremos demostrar aquí, que la elección del primer espacio expositivo para *Picasso und Negerplastik* fuera el resultado de un acuerdo recíproco, ya sea tácito o explícito, entre Flechtheim y Feldmann. Por un lado, Feldmann, quien también era artista, era dueño de la galería Rheinischer Kunstsalon en Colonia. En marzo y abril de 1913, esta galería había presentado una versión más reducida de la obra de Picasso que se exhibió en la Moderne Galerie Thannhauser en febrero del mismo año<sup>35</sup>. Su Neue Galerie en Berlín había sido inaugurada solo un mes antes de la exposición *Picasso und Negerplastik*, lo que sugiere que Feldmann vio en la propuesta expositiva de Flechtheim una oportunidad para promocionar su nuevo salón. Por otro lado, Flechtheim consideraba estas iniciativas como la ocasión de analizar las condiciones del mercado artístico alemán antes de abrir su propia galería en Düsseldorf.

Para comprender adecuadamente la implicación de Flechtheim con Feldmann, es necesario contextualizar el panorama expositivo en Berlín en ese momento. Varios actores importantes participaban en él. Por un lado, estaba el grupo artístico expresionista *Der Blaue Reiter*, liderado por Kandinsky, que recientemente se había posicionado como la vanguardia alemana del momento. Por otro lado, estaba el marchante y galerista Paul Cassirer, conocido como el *Napoleón de las artes*. Su reputación se debía a su papel destacado en la promoción de obras de artistas impresionistas y postimpresionistas en la Secesión de Berlín y en su propia galería<sup>36</sup>. Finalmente, estaba Herwarth Walden, artista y editor artístico, fundador de la revista *Der Sturm* en 1910 y de una galería de análogo nombre en 1912, que terminaría por convertirse en la sede del *Blaue Reiter*<sup>37</sup>.

En términos generales lo que ocurrió es que se crearon divisiones entre las alianzas de Cassirer, Walden y *Der Blaue Reiter*. Cassirer estaba ocupado organizando una exposición en Berlín al estilo del Salón de Otoño de París, que pretendía ser abierta e inclusiva con «todos los esfuerzos artísticos actuales para ofrecer un lugar público incluso a los talentos más recientes y emergentes»<sup>38</sup>. Sin embargo, su asociación frecuente con galerías parisinas, que no siempre era bien vista en el

35. *Picasso*. Colonia, Rheinischer Kunstsallon, marzo-abril 1913. Así lo defiende Hollevoet-Force, quien ha comparado ambos catálogos encontrando muchas similitudes. La exposición es raramente mencionada en otros escritos. Por ejemplo, no aparece en la publicación de Gordon, Donald: *Modern Art Exhibitions, 1900-1916: Selected catalogue documentation*. Prestel, Múnich, 1974, ni en la de Mallen, Enrique: *op.cit.*, mientras que Monod-Fontaine, Isabelle, *Daniel-Henry Kahnweiler: marchand...*p. 119, señala los envíos de marzo y abril de 1913 en la galería Thannhauser, confundiendo ambas exposiciones.

36. Brühl, Georg: *Die Cassirers: Streiter für den Impressionismus*. Leipzig, Edition Leipzig, 1991; Feilchenfeldt, Walter: *Vincent van Gogh & Paul Cassirer, Berlin. The Reception of van Gogh in Germany from 1901-1914*. Amsterdam, Uitgeverij Waanders, 1988. Los registros históricos del Kunstsalon Paul Cassirer forman parte del Archivo Paul Cassirer, mantenido por Walter Feilchenfeldt, en <https://www.walterfeilchenfeldt.ch/en/archive>. Los artículos de las editoriales de Bruno y Paul Cassirer, así como los manuscritos de Paul Cassirer, se encuentran en las bibliotecas de la Universidad de Stanford como parte de la colección Cassirer, fechada entre 1906 y 1933.

37. La lista completa de las exposiciones celebradas en *Der Sturm* antes de 1914 puede consultarse en Richard, Lionel: *Direction Berlin. Herwarth Walden et la Revue Der Sturm*. Buselas, Didier Devillez, 2008.

38. Glaser, Curt: «Die Berliner Herbstausstellung», *Die Kunst für Alle*, 8, 15 enero (1914), p. 179.

contexto nacionalista previo a la guerra<sup>39</sup>; su renuncia en 1910 a la Secesión de Berlín; y su participación en la mencionada *Sonderbundes* de 1912, donde muchos artistas del entorno expresionista no fueron admitidos, llevaron a estos últimos a aliarse con Walden. Este último, al enterarse de los planes expositivos de Cassirer, intentó organizar rápidamente y de forma clandestina el *Erster Deutscher Herbstsalon* [Primer Salón de Otoño Alemán] con el objetivo de eclipsar la exposición de Cassirer<sup>40</sup>. Esta situación marcó el inicio de la hostilidad entre ambos y resaltó el papel crucial de Flechtheim en este conflicto: desde principios de 1913, se había enfatizado el antagonismo entre la producción de *Der Blaue Reiter* y la de Braque y Picasso, siendo este último el plato fuerte que Walden esperaba exhibir. Flechtheim, más por lealtad a Cassirer —con quien había colaborado en la *Sonderbundes*— que a Kahnweiler, se retractó del acuerdo de préstamo de obras cubistas pactado con Walden.

En respuesta a la exposición de Walden, Cassirer organizó el *Herbstausstellung* [Exposición de Otoño] de 1913, donde partiendo de la obra de Eduard Munch como figura precursora del movimiento expresionista, y pasando por la producción de algunos postimpresionistas franceses como Degas, se culminaba en la obra de Picasso<sup>41</sup>. Todas las piezas del artista serían proporcionadas por Flechtheim, en clara oposición a Walden. Además, la implicación de Feldmann en la organización del *Herbstausstellung* lo posicionaba irremediabilmente del lado de Flechtheim y Cassirer. Por otro lado, la entrada en escena de Carl Einstein fue significativa. Sus críticas sobre la exposición de Cassirer, que destacaban a Picasso como un modelo único del *arte nuevo*, fueron una voz casi solitaria entre los críticos alemanes sobre la recepción del Picasso cubista entre 1912 y 1913<sup>42</sup>. Esto no solo elogiaba a Picasso, sino que también era un ataque indirecto al *Erster Deutscher Herbstsalon* de Walden, que carecía de la representación crucial del Picasso más radical.

La asociación entre Einstein y los promotores alemanes de Picasso no solo se fortaleció con el tiempo, sino que también fue fundamental en el discurso expositivo de su monografía, de igual título que la muestra de Picasso en Berlín. Esta colaboración entre Einstein y los defensores alemanes de Picasso contribuyó significativamente al desarrollo del discurso artístico en torno a la obra del artista.

39. Lo que resulta hasta cierto punto irónico si consideramos que desde los años sesenta se han dedicado numerosas exposiciones al internacionalismo de Der Sturm. vid. *Der Sturm. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde Berlin 1912-1932*. Berlín, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 1961; *Die ungarischen Künstler am Sturm Berlin, 1913-1932*. Biele, Galerie Von Bartha, 1983; *Herwarth Walden, 1878-1941, Wegbereiter der Moderne*. Berlín, Berlinische Galerie, 1991; *Der Sturm, Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*. Delmenhorst, Städtische Galerie, 2000; *Der Sturm: deutsche, schweizerische, französische, ungarische, tschechische und russische der Avantgarde*. Zürich, Galerie Orlando, 2007; *Der Sturm -Zentrum der Avantgarde*. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2012. Véase igualmente Passuth, Krisztina: «Der Sturm. Zentrum der internationalen Avantgarde», en Walther, Ingo (dir.): *Paris-Berlin 1900-1933, Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland*. München, Prestel, 1979, pp. 98-104.

40. Scheffler, Karl: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Vossische Zeitung*, 19 septiembre (1913); Glaser, Curt: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Die Kunst für Alle*, 5 (1913-1914), pp. 64-130; Friedeberger, Hans: «Ausstellungen. Berlin, Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Der Cicerone*, 16 (1913), p. 688.

41. *Katalog der Herbstausstellung*. Berlín, Verlag des Ausstellungshauses am Kurfürstendamm, 1913. Friedeberger, Hans: «Die Berliner Herbstausstellung», *Der Cicerone*, 22, (19 de septiembre 1913), p. 799; Glaser, Kurt: «Die Berliner Herbstausstellung», *Die Kunst für Alle*, 8, (15 de enero 1913), pp. 179-189.

42. Neumeister, Heicke, *op.cit.*, p. 91.

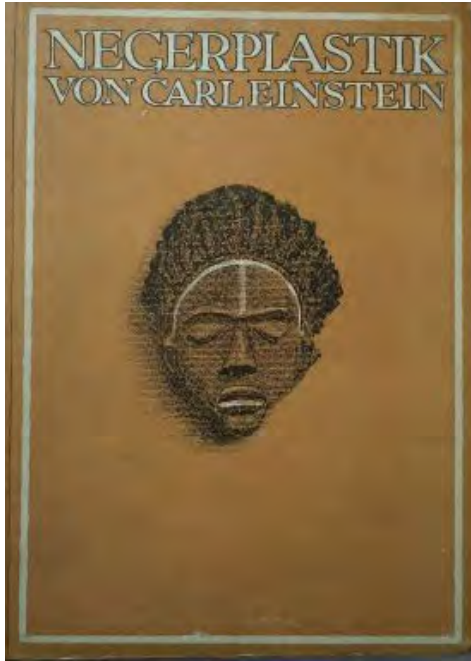


FIGURA 5. PORTADA DEL LIBRO DE CARL EINSTEIN *NEGERPLASTIK* [EL ARTE NEGRO], 1915. MÚNICH

Todo esto demuestra que la elección de la Neue Galerie para albergar la exposición de Picasso puede haber sido en parte fortuita. Aunque los intereses de Flechtheim y Feldmann podrían haber convergido de todas formas, es probable que las discrepancias entre Cassirer y Walden hayan precipitado los eventos. Feldmann había inaugurado su galería en Berlín el mes anterior con la *Erster Ausstellung* [Primera Exposición], donde se presentaba un enfoque didáctico del arte moderno con una perspectiva evolutiva<sup>43</sup>. Gracias al catálogo de la exposición conservado en la Kunstbibliothek der Staatlichen Museen de Berlín, podemos conocer a los artistas representados en la exposición<sup>44</sup>. El prólogo fue escrito por Einstein e incluía obras de artistas consolidados como Courbet, Pissarro, Renoir, Redon, Lautrec o Van Gogh, así como trabajos de artistas del entorno de la Secesión de Berlín y expresionistas como Rudolf Lévy, Max Pechstein o Hans Purrmann. También se exhibieron obras de Jules Pascin y Matisse, así como artistas de la galería de Kahnweiler como Braque, Derain, Gris, Picasso y Vlaminck. Ello quiere decir que en octubre el discurso narrativo de la galería seguía la tradición de

confrontar obras de artistas nuevos e innovadores junto a artistas consolidados que podían explicar la ruptura artística de los primeros. Sin embargo, solo un mes después, la galería apuesta por una muestra individual de un único artista con un programa expositivo muy concreto. Veamos por qué.

La elección de Picasso como artista destacado en la Neue Galerie fue claramente motivada tanto por las tensiones entre Cassirer y Walden, como por el interés de Flechtheim, en colaboración con Kahnweiler, de posicionar al artista en un lugar destacado dentro del panorama internacional. La decisión de inaugurar la exposición de Picasso en ese momento específico estuvo influenciada por la coincidencia temporal y espacial con las muestras de Cassirer y Walden, que enviaban un mensaje claro: la exposición de Walden carecía de la máxima novedad, mientras que en la de Cassirer se podían apreciar obras tempranas del pintor que mostraban su evolución creativa. Por último, para explorar la producción más innovadora de Picasso, los espectadores debían dirigirse a la Neue Galerie. Esta situación beneficiaba enormemente a Feldmann.

Es muy probable que Kahnweiler, Flechtheim y Feldmann planearan utilizar la Neue Galerie en Berlín para presentar una muestra individual del artista basándonos en las similitudes entre las obras expuestas en galerías anteriores como la Moderne

43. Glaser, Kurt: «Neue Kunstsalons in Berlin' (Neue Galerie)», *Die Kunst für Alle*, 6, (15 diciembre 1913), pp. 128-130; id: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Die Kunst für Alle*, 5 (1913-1914), pp. 64-130.

44. *Erste Ausstellung* [Primera Exposición]. Berlín, Neue Galerie, octubre-noviembre 1913 [en línea]: <https://hermannhuber.kleio.com/record/exhibition/541> [consultado: 14 de noviembre 2025].

Galerie Thannhauser de Múnich en febrero de 1913 y la Rheinische Kunstsalon de Colonia de Feldmann entre marzo y abril del mismo año. Sin embargo, hubo un cambio sustancial entre esas exhibiciones previas y la muestra de Picasso en la Neue Galerie. Era crucial presentar un discurso verdaderamente renovado en la exposición individual de Picasso en diciembre para marcar una clara diferencia con las muestras de Walden y Cassirer. Esto beneficiaría a Einstein, quien ya estaba preparando la publicación de su obra *Negerplastik* [El Arte Negro], que finalmente se publicaría en 1915<sup>45</sup> (FIGURA 5). El análogo título entre la exposición de Feldmann y el libro de Einstein no fue una mera casualidad, sino que reflejaba una conexión significativa entre ambos proyectos.

## ¿POR QUÉ PROMOCIONAR A PICASSO JUNTO AL ARTE NEGRO?

Y con respecto a la escultura negra, no hay que olvidar que, más allá de todo interés fundado, es una falacia proclamar algo como una gran obra de arte simplemente porque posea algunas de las cualidades que uno espera encontrar en cualquier gran arte<sup>46</sup>.

Esta, y otras reseñas sobre la exposición de objetos africanos manifiestan la complejidad del discurso de vanguardia sobre el primitivismo y el colonialismo. Tanto el Imperio del Kaiser Guillermo como la III República francesa dependían de la expansión internacional de su política, cultura y economía, así como de su competitividad en ámbitos académicos, científicos y tecnológicos. En ambos países, la taxonomía jerárquica de la especie humana, respaldada por textos supuestamente científicos<sup>47</sup>, se veía reforzada por exposiciones antropológicas *en vivo*. El concepto del *zoológico humano*, promovido por Carl Hagenbeck, fue particularmente popular en lugares como los Jardines de Aclimatación de París, Berlín, Leipzig, Stuttgart y Núremberg<sup>48</sup>. Estas exhibiciones deshumanizantes establecían un marco estético del *primitivo* que creaba una clara dicotomía entre la idea del *noble salvaje* o la *infancia del hombre* y los prejuicios chovinistas que describían lo africano en conservadores artículos de prensa como grotesco, bárbaro y fetichista. Estas inhumanas representaciones contribuyeron a perpetuar estereotipos negativos sobre las culturas africanas y a reforzar las ideas discriminatorias basadas en una visión eurocéntrica y colonialista. La exploración crítica de estos discursos es fundamental para comprender cómo se construyeron y mantuvieron las narrativas hegemónicas en torno al arte, la cultura y la identidad durante ese período histórico.

No obstante, paradójicamente, el interés artístico en el arte no occidental, tanto en términos plásticos como técnicos, está intrínsecamente ligado al fenómeno

45. Einstein, Carl: *Negerplastik*. Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915.

46. Anónimo: «Ausstellungen: Berlin. Die Neue Galerie», *Der Cicerone*, (1 de enero 1914), p. 23.

47. Canabis, Georges: *Traité du physique et du moral del homme*. París, Crapelet, 1805; Desabarolles, Adolphe: «Le caractère allemand expliqué par la physiologie». En *Révélation complètes, chiromancie, phrénologie, graphologie, études physiologiques, révélations du passé, connaissance de l'avenir*. Vigot frères éditeurs, 1922, p. 821.

48. Bancel, Nicolas; Blanchard, Pascal; Boëtsch, Gilles; Deroo, Éric; Lemaire, Sandrine (dir.): *Zoos humaines. Au temps des exhibitions humaines*. París, La Découverte, 2004.





FIGURA 6. FRANK BURGESS GELETT, FOTOGRAFÍA DE PABLO PICASSO EN SU TALLER DE MONTMARTRE, 1908, PARÍS. Publicada en: *Architectural Records*, 1910

colonial. Es bien sabido que muchos artistas de principios del siglo XX visitaban las exposiciones de objetos etnográficos en el Museo de Trocadero de París y tenían sus propias colecciones de esculturas y objetos africanos adquiridos en el mercado de las pulgas de la ciudad. Artistas como Matisse, Derain y Picasso formaban parte de este grupo<sup>49</sup> (FIGURA 6). Sin embargo, en lugar de centrarnos en esta cuestión ampliamente

49. Antliff, Mark; Leighten, Patricia: *Cubism and Culture*. Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 30 y ss; Évrard, Marcel (dir.): *Les arts primitifs dans les ateliers d'artistes*. París, Société des amis du Musée de l'homme, 1967; Donne, John: «African Art and Paris Studios 1905-1920», en Greenhaigh, Michael: *Art in Society*. Londres, 1978, pp. 105-120; Corbey, Raymond: *Tribal Art Traffic: a chronicle of taste and desire in colonial and post-colonial times*. Amsterdam, Royal Tropical Institute, 2000; Stepan, Peter: *Picasso's Collection of African & Oceanic Art*. Nueva York, Prestel, 2006,

estudiada, nos concentraremos en explorar por qué en ese momento específico se optó por este discurso narrativo, quiénes estuvieron involucrados en su gestación y bajo qué premisas o incentivos particulares.

La conexión entre el arte de vanguardia y el arte africano no era nueva en 1913. Como menciona Hollevoet-Force, ya en 1910 en la exposición *Manet and the Post-Impressionists* organizada por Roger Fry en Londres se presentaba una obra tahitiana de Gauguin junto a una escultura polinesia<sup>50</sup> (FIGURA 7). Además, la afinidad entre estas representaciones y la producción de Picasso, especialmente entre los años 1907 y 1909, ya había sido notada por críticos como Guillaume Apollinaire y André Salmon<sup>51</sup>. A pesar de estas observaciones previas, la presentación pública de estas analogías a través de la confrontación física entre las pinturas de Picasso y las esculturas africanas tuvo lugar por primera vez en diciembre de 1913 en la Neue Galerie. Para comprenderla es crucial analizar los influjos artísticos y filosóficos en el discurso

de Einstein, el entorno crítico y comercial que surgía alrededor del arte no occidental, y la procedencia —más comercial que de origen geográfico o cultural— de las piezas expuestas en la exposición *Negerplastik* de Feldmann.

Einstein desempeñó un papel fundamental en la configuración del discurso integrador entre el primitivismo y la vanguardia en la muestra de Picasso de diciembre de 1913. Sus visitas a París en 1912 fueron enormemente estimulantes, ya que las publicaciones recientes como *Jeune Peinture Française* de Salmon y *Du Cubisme* de Gleizes y Metzinger<sup>52</sup>, así como la exposición de la *Section d'Or* —cuya revista de único número editó Apollinaire<sup>53</sup>—, posicionaban al movimiento cubista como el más innovador en ese momento. Además, la concepción kantiana sobre la finalidad sin fin, presente en artículos como *Conception et vision* de Maurice Raynal<sup>54</sup>



FIGURA 7. CARTEL DE LA EXPOSICIÓN *MANET AND THE POST-IMPRESSIONIST*, 1910, LONDRES. Foto: Wikipedia

y sobre todo, Paudrat, Jean Louis: «From Africa», en Rubin, William (ed.): «Primitivism» in 20<sup>th</sup> Century Art. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1984, pp. 125-175.

50. El propio Fry redactaría posteriormente algunos escritos relacionados con el *arte negro*: Fry, Roger: «The art of the Bushmen», *Burlington Magazine*, (1910); *id.* «Negro Sculpture», *Athenaeum*, (1920), reproducido en *Vision and Desing*. Nueva York, Meridian, 1974, p. 85-98 y 99-103. *Vid.* Flam, Jack: *Primitivism and Twentieth Century Art*. Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 41-46, *cfr.* Hollevoet-Force, Christel, *op.cit.*, p. 82.

51. Apollinaire, Guillaume: «Les Commencements du Cubisme», *Le Temps*, 1 (14 octubre 1912); Salmon, André: *op.cit.*

52. Gleizes, Albert; Metzinger, Jean: *Du Cubisme*. París, Figuière Éditeurs, 1912.

53. Apollinaire, Guillaume: «Jeunes peintres ne vous frappez pas!», *La Section d'Or*, 1, (9 octubre 1912).

54. Raynal, Maurice: «Conception et vision», *Gil Blas*, (28 agosto 1912).

y en *Comoedia* de André Warnod, que abordaban las significaciones del *arte negro* en las producciones vanguardistas<sup>55</sup>, fueron definitorias para Einstein.

Según Neumeister, la conceptualización de su obra *Negerplastik*, publicada en 1915, se desarrolló a partir de una respuesta crítica a las relaciones entre el sistema filosófico kantiano, el ámbito estético autónomo y el juicio humano de imperativos morales, aspectos fundamentales en lo relativo a los límites del arte. Para Einstein, esta conceptualización implicaba una comprensión acumulativa del proyecto cubista, especialmente el de Picasso, y el *objeto etnográfico*<sup>56</sup> (FIGURAS 8 y 9). La coincidencia temporal con las exposiciones de Feldmann marcó el inicio de su compromiso cada vez más sistemático con la etnografía a través del rastreo de la esencia del arte en ausencia del objeto artístico, culminando en su publicación de 1915. Es más, en el texto redactado para la *Erster Ausstellung* en Colonia, Einstein indicó que, al igual que los impresionistas se habían dejado influenciar por los grabados japoneses, los cubistas estaban fuertemente influenciados por el primitivismo. Esto sugiere que tanto Feldmann como Einstein ya tenían en mente el siguiente paso a dar un mes después.



FIGURA 8. LÁMINA 71 DE LA OBRA DE EINSTEIN MOSTRANDO UNA ESTATUILLA DE SÉNOUFO, 1915. Fotografía: Alberto Ricci

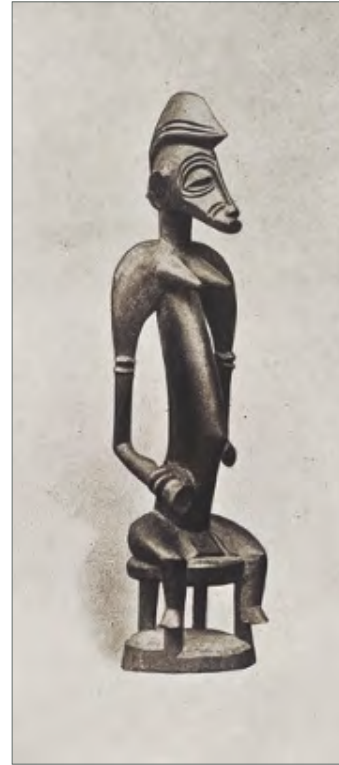


FIGURA 9. LÁMINA 18 DE LA OBRA DE EINSTEIN MOSTRANDO UNA CABEZA RELICARIO FANG, 1915. Fotografía: Alberto Ricci

55. Warnod, André: «Arts décoratifs et Curiosités artistiques», *Comoedia*, (27 junio 1911).

56. Neumeister, Heike M: *Carl Einstein's Negerplastik. Early twentieth-century avant-garde encounters between art and ethnography*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de Birmingham, 2010, p. 80 y ss.

Más allá del papel de Einstein y Feldman, la relación entre el arte africano y la vanguardia europea en el contexto de la exposición de Picasso en 1913 es compleja y multifacética. Sabemos que el artículo de Warnod en *Comoedia*, donde se empleó por primera vez el término *arte negro*, estaba ilustrado con imágenes africanas, algunas de las cuales probablemente provenían del marchante Joseph Brummer. Se estima que al menos 13 de los objetos presentes en la exposición de Picasso y mencionados en la publicación de Warnod fueron proporcionados por Brummer<sup>57</sup>. Además, Adolphe Basler, asociado de Brummer, publicó un libro sobre el arte de los pueblos primitivos en el que 8 de los 16 objetos africanos reproducidos eran idénticos a los del *Negerplastik* de Einstein<sup>58</sup>, lo que confirma la conexión entre Brummer y Einstein. Es más, el marchante sería el promotor y único patrocinador de la publicación del alemán<sup>59</sup>. El resto de las imágenes de *Negerplastik* parecen provenir del pintor Frank Burty Haviland. Este, asociado a su vez con Brummer y con el círculo neoyorkino de Marius de Zayas y Alfred Stieglitz, llevaría a cabo una exposición de escultura africana en 1914 en la *Photo Secession* de Nueva York<sup>60</sup>, galería que había presentado a Picasso por primera vez en Estados Unidos en 1911. Es crucial por tanto explorar el papel de Brummer en la integración de objetos etnográficos en el ámbito artístico moderno, así como su labor como marchante en la conexión entre estos objetos y el arte vanguardista. Su relación con Haviland, y a través de él con figuras como De Zayas y Stieglitz, revela la compleja red de influencias e interacciones que contribuyeron a la difusión y apreciación del arte africano en círculos artísticos europeos y estadounidenses durante ese período. Recientes investigaciones han profundizado en este tema, destacando la importancia del papel desempeñado por Brummer en la promoción y valorización del arte africano en estos contextos<sup>61</sup>.

La evolución de Joseph Brummer desde la gestión de una modesta galería de objetos curiosos y etnográficos en 1909 hasta convertirse en un destacado comerciante durante la Primera Guerra Mundial es testimonio de su visión

57. Paudrat, Jean Louis: *op.cit.* p. 151. Los Archivos Brummer, afortunadamente digitalizados, conservan numerosas cajas de fotografías, y libros de contabilidad en los que se indican los precios pagados a los fotógrafos, evidenciando lo relevante para la galería de estas imágenes, en *Brummer Gallery Records: 1890-1980*, The Cloisters Library and Archives, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Box 20 [en línea] <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/watson-digital-collections/cloisters-archives-collections/the-brummer-gallery-records> [consultado: 06 de noviembre 2025].

58. Basler, Adolphe: *L'Art chez les peuples primitifs*. París, Librairie de France, 1929, ill. 46b, 4, 39, 41a, 16, 34, 47, 52; y Einstein, Carl: *op.cit.*, ill. 5, 7-11, 14-17, 22-24, 28, 29, 65.

59. Paudrat, Jean Louis: *op.cit.*, p. 151.

60. Bonet, Juan Manuel; Heilbrun, Françoise (dir.): *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*. París, Musée d'Orsay, 2005; Naumann, Francis (ed.): *How, when, and why Modern Art came to New York. Marius de Zayas*. London/Cambridge, MIT Press 1996.

61. Biro, Yaëlle: *Transformation de l'objet ethnographique africain en objet d'art. Circulation, commerce et diffusion des oeuvres africaines en Europe Occidentale et aux États-Unis, des années 1900 aux années 1920*. (Tesis doctoral inédita), Paris 1 Panthéon-Sorbone, 2010; *id.*: «African arts between curios, antiquities, and avant-garde at the Maison Brummer, Paris (1908-1914)», *Journal of Art Historiography*, 12 (junio 2015), pp. 1-15; *id.*: «Picasso et les Maîtres. Exposer et juxtaposer Picasso et les Arts Africains (1913-1923)», en *Colloque Revoir Picasso, Paris, Musée Picasso, 26 marzo 2015; id.*: *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*. París, Presses du réel, 2018.



empresarial y su capacidad para adaptarse a las tendencias artísticas emergentes<sup>62</sup>. Así lo atestigua su participación en eventos clave, como la organización de una exhibición de pinturas chinas en la Galería Bernheim Jeune en 1911<sup>63</sup>, mencionada por Apollinaire en *L'Intransigeant*<sup>64</sup>, o sus préstamos para la *Keleti Kállitász* [Exposición Oriental] en Budapest en 1911, donde colaboró con artistas como Rippl Rónai<sup>65</sup>. De esta manera, tuvo un destacado papel en la temprana difusión del arte no occidental en círculos artísticos europeos de vanguardia. Por otra parte, aunque no se menciona en la documentación oficial de la *Sonderbundes* de Colonia, los archivos Brummer revelan que actuó como intermediario para el préstamo y compraventa de obras de Picasso pertenecientes a Haviland para la exposición<sup>66</sup>. Por ejemplo, el lienzo *El Actor* (1905-1905, Metropolitan de Nueva York) presente en la *Sonderbundes*, fue allí adquirido por Feldmann, quien lo expuso más tarde en su salón de Colonia y lo prestó posteriormente a Cassirer para su *Herbstausstellung* de Berlín de 1913<sup>67</sup>. Estos ejemplos ilustran la influencia y el papel decisivo que desempeñó Brummer en el sector promocional del arte de vanguardia, facilitando conexiones entre artistas, coleccionistas y exposiciones importantes. Su capacidad para identificar oportunidades comerciales y establecer relaciones estratégicas contribuyó significativamente a la difusión y apreciación del arte no occidental durante ese período.

La paulatina asimilación del arte africano entre coleccionistas, intelectuales y marchantes, tal y como apunta Biro<sup>68</sup>, queda confirmada por los libros de cuentas de la Galería Brummer, los cuales revelan la progresiva equiparación del comercio de artes africanas y Picasso. Por ejemplo, se sabe que mientras Shchukin adquiría obras del artista, también compraba todas las piezas que conformarían su colección de arte africano a Brummer, exponiéndolas en su galería privada en San Petersburgo junto a las pinturas de Picasso<sup>69</sup>. En primavera de 1913 el pintor Emil Filla compró a Brummer una serie de fotografías de objetos africanos, incluida la conocida como *Cabeza Brummer* —un elemento relicario Fang proveniente de Gabón—, y las publicó junto a la obra *Cabeza de mujer (Fernande)* —1909, Narodní Galerie,

62. Pach, Walter: *Queer Thing; Painting: Forty Years in the World of Art*. Nueva York, Harper&Brothers, 1938, p. 277; Passuth, Krisztina: «Plus qu'un marchand, une éminence grise: Joseph Brummer, ami d'Henri Rousseau», en *Tribus contemporaines: explorations exotiques des artistes d'Occident. Actes du colloque de Dijon, 5 y 6 de mayo 2000*. Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2002, pp. 43-64.

63. *Peintures chinoises anciennes (collection Olga-Julia Wegener) du 3 au 21 janvier 1911*. Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 1911.

64. Apollinaire, Guillaume: «Raphaels et Rembrandts chinois: La célèbre collection de Mme. De Wegener est exposée à Paris», *L'Intransigeant*, (3 enero 1911).

65. *Keleti Kállitász a Muzeumban* [Exposición Oriental en Casa de Artistas]. Budapest, A Művészeti Kiállítások, 1911.

66. *Brummer Gallery Records... 1890-1980*, The Cloisters Library and Archives, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York [en línea] <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/watson-digital-collections/cloisters-archives-collections/the-brummer-gallery-records> [consultado: 13 de noviembre 2025]

67. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488690>

68. Biro, Yaelle: *Picasso et les maîtres...* p. 2.

69. Tugendhold, Jakov: «La collection française de S. Schuckin», *Apollon*, 12 (1914), p. 33. Vid. Shannon, Helen: «African Art, 1914. The Root of Modern Art», en *Modern Art in America: Alfred Stieglitz and his New York galleries*. Washington, Bulfinch Press, 2000.



Praga— de Picasso, que entonces pertenecía a Kramár, en el *Mensual Artístico* de Praga<sup>70</sup> (FIGURA 10). Esta acción provocó un sentido de igualdad entre las dos expresiones artísticas. Al mismo tiempo, en la misma ciudad se celebra la exposición del *Skupina Výtvarných Umelcu* [Grupo de Artistas Plásticos], del que Filla era miembro. En esta exposición se colocaron lado a lado la sala francesa con obras de Braque y Picasso, entre ellas la *Cabeza de mujer (Fernande)* (FIGURA 11), y la sala de objetos exóticos, muchos de los cuales provenían de Asia y África. Gracias a la base de datos sobre exposiciones de arte en las Tierras Checas de 1820 a 1950, resultado del proyecto de investigación a cargo del Instituto de Historia del Arte de la Academia Checa de Ciencias (IAH CAS), tenemos acceso a algunas fotografías de la muestra publicadas en el *Mensual Artístico*<sup>71</sup>.



FIGURA 10. EXPOSICIÓN CON LAS OBRAS CABEZA DE MUJER (FERNANDE), PICASSO, 1909 Y LA CABEZA BRUMMER, 1909, NARODNÍ GALERIE, PRAGA. Foto: reproducidas en *Umelecký měsíčník* [El Mensual Artístico], 8, 1913, p. 201



FIGURA 11. VISTA DE LA 3ª EXHIBICIÓN DEL SKUPINA VÝTVARNÍCH UMELCU, 1912-1913. PRAGA. EN MEDIO, CABEZA DE FERNANDA DE PICASSO, DE 1909, EN LOS MUROS, PINTURAS DE PICASSO Y BRAQUE. Foto: *Art Exhibition in the Czech Lands 1890-1950* [<https://databazevystav.udu.cas.cz/en/detail/iii-vystava-skupiny-vytvarnych-umelcu>]

Todas estas iniciativas por parte de Brummer demuestran varias cuestiones importantes. En primer lugar, su temprana comprensión de lo fructífera que podía resultar la relación entre el arte no occidental y el arte de vanguardia. La elección de espacios expositivos como la Bernheim Jeune, la primera y única galería en exponer las obras de los futuristas italianos en París<sup>72</sup>, considerados los más radicales del entorno europeo, es un claro ejemplo de ello. De igual modo, la selección de la Casa de Artistas en Budapest también lo demuestra. El hecho de que críticos y artistas vanguardistas como Apollinaire y Rippl Rónai participaran de manera más o menos activa en las actividades de Brummer es un síntoma de la progresiva absorción que la propia vanguardia hacía del *arte negro*.

Además, se evidencia que el reducido grupo de agentes involucrados en la promoción de Picasso obtenía beneficios individuales a raíz de su ascenso en el mundo del arte. Un primer círculo de responsables, encargados de la muestra de diciembre de 1913 y

70. *Umelecký Mesíčník* [Mensual Artístico], 8 (1913), pp. 200-201.

71. *Umelecký Mesíčník* [Mensual Artístico], 6-7 (1913), pp. 192-193. La base de datos citada está disponible [en línea] <https://databazevystav.udu.cas.cz/en/detail/iii-vystava-skupiny-vytvarnych-umelcu> [consultado en 14 de noviembre 2025].

72. *Les Peintres futuristes italiens*. Galerie Bernheim Jeune, febrero 1912.



FIGURA 12. PABLO PICASSO, FOTOGRAFÍA DE GUILLAUME APOLLINAIRE EN EL TALLER DEL PINTOR DEL 11 DEL BOULEVARD DE CLICHY JUNTO A UNA ESCULTURA AFRICANA, 1910

compuesto por Kahnweiler, Feldmann, Flechtheim y Einstein, quienes tenían diversos intereses ya conocidos, recibían el apoyo de un segundo y un tercer círculo que obtenían beneficios indirectos. Brummer, Haviland, Stieglitz o de Zayas, al igual que Feldmann y Flechtheim, poseían obras de Picasso y se beneficiaban de su promoción como coleccionistas. De igual modo, Brummer se lucraba porque el arte no occidental con el que comerciaba se asociaba con lo más vanguardista del momento, lo que posicionaba estas expresiones como productos *modernos*. No sería el único en hacerlo. Apollinaire, amigo cercano de Picasso, fue el primero en sugerir en 1909 que el Louvre debía incluir obras *exóticas* entre sus colecciones<sup>73</sup>. En 1912, publicó un polémico artículo dirigido al Ministro de las Artes de Francia donde criticaba el descuido de las obras africanas en el Museo de Trocadero en comparación con otras instituciones europeas similares<sup>74</sup>. Estos episodios revelan su temprano compromiso con estas expresiones artísticas y su vinculación con las primeras exposiciones de Brummer en París. Tanto Apollinaire como Haviland, Basler, Stieglitz o de Zayas tenían importantes colecciones de arte

73. Apollinaire, Guillaume: «Sur les musées», *Le Journal du soir*, 3 octubre (1909).

74. *id.* «Exotisme et ethnographie», *Paris Journal*, 10 septiembre (1912).

africano provenientes de la Galería Brummer y fueron los responsables de posteriores publicaciones destinadas a destacar el valor de estas producciones, al igual que lo hizo Kahnweiler<sup>75</sup>. Este segundo y tercer círculo de actores, que no estaban directamente involucrados en la exposición de la Neue Galerie, se beneficiaban del creciente interés en el *arte negro* como producto en alza; ya sea como coleccionistas, como galeristas o como críticos (FIGURAS 12 y 13).



FIGURA 13. ALFRED STIEGLITZ, FOTOGRAFÍA DE LA EXPOSICIÓN PICASSO-BRAQUE, 1915, 291 GALLERY. A LA IZQUIERDA BOTELLA Y VASO SOBRE UNA MESA Y A LA DERECHA VIOLÓN, DE PICASSO, 1912. EN EL CENTRO, UN RELICARIO KOTA Y DELANTE UN AVISPERO PERTENECIENTE A EMIL ZOLER, ASISTENTE DE STIEGLITZ. Foto: Wikipedia

## EPÍLOGO

En resumen, podemos concluir que el análisis expositivo realizado por Kahnweiler antes de firmar acuerdos con los artistas que se representó entre 1910 y 1912 le permitieron entender el mercado artístico europeo y la prominencia de Picasso sobre los demás artistas que representaba. De esta manera, el marchante se involucró de forma sutil

75. *id.* *Sculptures nègres*. Galerie Paul Guillaume, París, 1917; sobre el interés de Apollinaire por África y Oceanía, así como sobre su colección particular, véase Samaltanos, Katia: *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Duchamp and Picabia*. University of Michigan, Research Press, 1984. Basler, Adolphe; Brummer, Ernest: *L'Art précolombien*. París, Librairie de France, 1928; De Zayas, Marius: *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*. Nueva York, Modern Gallery, 1916; Kahnweiler, Daniel-Henry: «Negerkunst und Kubismus», *Merkur*, 13 (1959).

en los programas de las exhibiciones en las que participaban estos artistas, eligiendo mostrar sus obras junto a los de los artistas más destacados de la vanguardia en Europa en algunos casos, y junto a otros más tradicionales o ya consagrados en otras, con el fin de justificar su evolución artística. De hecho, hasta 1912, la mayoría de las obras expuestas de sus artistas correspondían a sus primeros trabajos, cercanos al fauvismo en el caso de Braque y al período azul y rosa en el de Picasso<sup>76</sup>. En 1911, el marchante solo llegaba a exponer las piezas de L'Estaque y Horta del Ebro de 1909 como colofón del desarrollo creativo de estos artistas<sup>77</sup>, dejando los trabajos del cubismo analítico y hermético para los coleccionistas particulares, quienes eran más conocedores y estaban más abiertos a tales experimentaciones. No sería hasta septiembre de 1912 en Alemania, con la celebración de la *Sonderbundes* organizada por Flechtheim, cuando Kahnweiler se decidiera a exhibir los trabajos más recientes de su galería, en un primer intento por evaluar la reacción pública ante esta producción. Para entonces el marchante y Picasso ya perfilaban su acuerdo en exclusiva que firmarían solo dos meses después. Tras estos ensayos y una vez sellado el acuerdo entre marchante y artista, la primera exposición individual de Picasso tuvo lugar en la Moderne Galerie de Henri y Justin Tahnhauser en Múnich en febrero de 1913. Sin haber querido profundizar en este escrito en las obras del artista presentes en la exposición de *Negerplastik*, es importante mencionar que algunos académicos han notado grandes similitudes entre esas obras y las exhibidas en febrero del mismo año en Múnich<sup>78</sup>. Esto sugiere que el entorno alemán era favorable para Kahnweiler no solo por cuestiones de afinidad, sino también porque allí se encontraban diversos coleccionistas apasionados de la obra de Picasso que, a su vez, eran o tenían intenciones de convertirse en propietarios de galerías de arte de vanguardia, como Thannhauser, Flechtheim y Feldmann. Por tanto, tras la firma del contrato entre Picasso y Kahnweiler y tras la evaluación realizada en la *Sonderbundes*, el marchante consideró que era el momento adecuado para organizar una muestra personal del artista donde su pudieran mostrar sus obras más recientes. Esta exposición tuvo lugar poco después del acuerdo, en febrero de 1913 en Múnich, en la Moderne Galerie.

Es probable que, inicialmente, el marchante no considerara la posibilidad de llevar la exposición a otras sedes de manera inmediata, y si lo hizo, es posible que no se concibiese con un programa específico más allá que el de la presentación evolutiva del trabajo de Picasso, como se había hecho anteriormente. Esto se evidencia en la exposición de Feldmann en el Rheinischer Kunstsalon de Colonia, que tuvo lugar entre marzo y abril de 1913, donde se exhibieron algunas de las obras de Picasso presentes en Múnich y en cuyo catálogo se agradeció a Flechtheim y Thannhauser por sus préstamos. En la inauguración de su nueva galería en Berlín en noviembre con la *Erster Ausstellung* se mostraron un número reducido de obras de Picasso junto a la de otros artistas. Sin embargo, solo un mes después, en diciembre, se replanteó la exposición de Múnich con un discurso programático diferente. Fue entonces cuando los intereses de Flechtheim y Feldmann coincidieron con los de Cassirer en oposición a Walden, lo que llevó a que

76. Joyeux-Prunel, Béatrice: *La Construction internationale...*, p. 4.

77. *Ibidem*.

78. Particularmente, vid. Hollevoet-Force, Christel: *op.cit.*, p. 84, n. 37 y n. 34.

la sede de esta muestra fuese Berlín, en lugar de Colonia o cualquier otra ciudad de aquellas que visitaría con posterioridad.

En este momento también coinciden los intereses de Einstein y Brummer, así como los demás agentes asociados a ellos. Einstein estaba preparando la publicación de su *Negerplastik*, para lo cual contaba con la financiación y el archivo fotográfico de Brummer. Por su parte, Brummer, se dio cuenta de la fertilidad de comparar el arte de vanguardia con las expresiones artísticas no occidentales con las que comerciaba, y de posicionar al objeto etnográfico como una expresión moderna. Decidió promocionar ambas facetas subvencionando a Einstein y facilitando piezas para diversas exposiciones, incluida la de Picasso. Los asociados del marchante, ya sean compradores o colegas suyos, en su mayoría coleccionistas tanto de la obra de Picasso como del arte africano y oceánico, como Basler, Haviland, Stieglitz, de Zayas o Apollinaire, encontraron un gran beneficio en el simultáneo fomento de estas expresiones: les permitió elevar el prestigio de sus colecciones y les brindó material sobre el cual escribir en prensa artística u organizar exhibiciones en sus galerías. Incluso Michael Brenner de la Washington Square Gallery, con quien Kahnweiler firmó el acuerdo que debería exportar la obra de su galería a Estados Unidos, lleva a cabo una exposición de objetos africanos antes de cambiar de nombre a Coady Gallery en 1917<sup>79</sup>.

La extensión de este ensayo y la confusión en discernir qué obras de Picasso se exhibieron en cada sede nos impide profundizar en cada una de ellas. No contamos con datos fiables que confirmen si las piezas africanas se mostraron en todas las exposiciones. Sin embargo, lo incuestionable es que las analogías establecidas entre la obra de Picasso y el *arte negro* por un grupo específico de personas afines al artista y a estas expresiones consolidaron un vínculo entre ambos que sigue siendo tema de múltiples programas expositivos y escritos académicos en la actualidad. La consistencia y fuerza de esta conexión nos lleva reflexionar sobre la trascendencia de discursos que, en ocasiones, están más relacionados con intereses comerciales que con los propios artistas y su producción. En 1920, Picasso sorprendió a muchos al responder en una de las raras entrevistas que concedió: *L'Art nègre? Connais pas!* [¿el arte negro? ¡No lo conozco!<sup>80</sup>]. Varios estudios han explorado los primeros encuentros del artista con el arte no occidental, tanto en Trocadero como en los talleres de sus colegas que visitaba con frecuencia. Su influencia está documentada, y el propio artista lo confirma más tarde al relatar a André Malraux su primer encuentro con la colección del museo, aunque este se pretenda más místico que estético<sup>81</sup>. Quizás su espíritu rebelde, o incluso su ego —ya que Rosalind Krauss abrió la puerta al psicoanálisis de los artistas más representativos del siglo XX<sup>82</sup>— le impidieron confesar abiertamente la diversidad de influencias. En cualquier caso, lo cierto es que entre todos los implicados en esas analogías, Picasso fue sin duda quien menos lo estuvo.

79. Jozefacka, Anna: «Washington Square Gallery», *The Modern Art Index Project*. Nueva York, Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, The Metropolitan Museum of Art, enero 2015.

80. Fels, Florent: «Opinions sur l'art nègre», *Action*, 3, (3 abril 1920).

81. Malraux, André: *La Tête d'obsidienne*. París, Gallimard, 1974, p. 17 y ss.

82. Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious*. MIT Press, 1993.



## REFERENCIAS

- Antliff, Mark; Leighton, Patricia: *Cubism and Culture*. Londres, Thames & Hudson, 2001.
- Apollinaire, Guillaume (pref): *Exposition Georges Braque: du 9 au 28 novembre 1908*. París, Galerie Kahnweiler, 1908.
- Apollinaire, Guillaume: «Sur les musées», *Le Journal du soir*, 3 octubre (1909).
- Apollinaire, Guillaume: «Raphaels et Rembrandts chinois: La célèbre collection de Mme. De Wegener est exposée à Paris», *L'Intransigeant*, (3 enero 1911).
- Apollinaire, Guillaume: «Exotisme et ethnographie», *Paris Journal*, 10 septiembre (1912).
- Apollinaire, Guillaume: «Les commencements du cubisme», *Le Temps*, 14 octubre (1912), en Breunig, Leroy (ed.): *Apollinaire on Art: Essays and Reviews, 1902-1918*. Londres, Thames and Hudson, pp. 259-261.
- Apollinaire, Guillaume: «Jeunes peintres ne vous frappez pas!», *La Section d'Or*, 1, (9 octubre 1912).
- Apollinaire, Guillaume: *Sculptures nègres*. Galerie Paul Guillaume, París, 1917.
- Atencia Conde-Pumpido, Belén: «París, ¿Capital de las Vanguardias? Internacionalización y estrategias comerciales en el arte moderno anterior a la Primera Guerra Mundial», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 133 (2021), pp. 61-74.
- Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* [Exposición de la Asociación Especial de Artistas y Amantes del Arte de Alemania Occidental]. Düsseldorf, Städtische Kunstpalast am Kaiser-Wilhelm-Park, 1910.
- Ausstellung des Modernen Bundes* [Exposición de la Liga Moderna]. Lucerna, Hôtel du Lac, 3-17 diciembre 1911.
- Ausstellung Französische. Graphik* [Exposición de arte gráfico francés]. Berlín, Der Sturm, mayo 1912.
- Bailly-Herzberg, Jeannine (ed.): *Correspondance de Camille Pissarro*. París, Presses Universitaires de France, 1980.
- Baldassari, Anne: *Icons of Modern Art, The Morozov Collection*. París, Gallimard Éditions, 2021.
- Bancel, Nicolas; et. al. (dirs.): *Zoos humaines. Au temps des exhibitions humaines*. París, La Découverte, 2004.
- Bartosh, Christina; et al: «The Database of Modern Exhibitions (DOME): European Paintings and Drawings 1905-1915», en Brown, Kathryn (ed.): *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. Taylor&Francis, 2020, pp. 423-435.
- Basler, Adolphe; Brummer, Ernest: *L'Art précolombien*. París, Librairie de France, 1928.
- Basler, Adolphe: *L'Art chez les peuples primitifs*. París, Librairie de France, 1929.
- Выставка картин Общества Художников «Бубновый Валет» [Exposición de pinturas de la Sociedad de Artistas "Jota de Diamantes"]. Moscú, Sociedad Económica de Oficiales del Distrito Militar, 23 enero a 26 febrero 1912.
- Bernier, Georges; Cabanne, Pierre: *D.H. Kahnweiler, marchand et critique*. París, Séguier, 1997.
- Biro, Yaëlle: *Transformation de l'objet ethnographique africain en objet d'art. Circulation, commerce et diffusion des oeuvres africaines en Europe Occidentale et aux États-Unis, des années 1900 aux années 1920*. (Tesis doctoral inédita), París 1 Panthéon-Sorbone, 2010.
- Biro, Yaëlle: «African arts between curios, antiquities, and avant-garde at the Maison Brummer, Paris (1908-1914)», *Journal of Art Historiography*, 12 (junio 2015), pp. 1-15.
- Biro, Yaëlle: «Picasso et les Maîtres. Exposer et juxtaposer Picasso et les Arts Africains (1913-1923)», en *Colloque Revoir Picasso, París, Musée Picasso, 26 marzo 2015*.
- Biro, Yaëlle: *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*. París, Presses du réel, 2018.

- Bishop, Janet; Debray, Cécile; Rabinow, Rebecca (eds.): *The Steins Collect. Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde*. San Francisco, New Haven y Londres, Museum of Modern Art y Yale University Press, 2011.
- Bonet, Juan Manuel; Heilbrun, Françoise (dir.): *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*. Paris, Musée d'Orsay, 2005.
- Brauer, Fae: «Dealing with Cubism: Daniel-Henry Kahnweiler's Perilous Internationalism», en *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*. Leiden, Brill, 2017, pp. 115-158.
- Brühl, Georg: *Die Cassirers: Streiter für den Impressionismus*. Leipzig, Edition Leipzig, 1991.
- Canabis, Georges: *Traité du physique et du moral del homme*. París, Crapelet, 1805.
- Салон. Интернациональная выставка картин, скульптуры, гравюры и рисунков [Exposición Internacional de Pinturas, Esculturas, Grabados y Dibujos]. Odessa, diciembre 1909-febrero 1910; Kiev, febrero-marzo 1910; San Petersburgo, mayo-junio 1910; Riga, junio-julio 1910.
- Claverie, Jana, et. al.: *Vincenc Kramár: un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*. París, Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- Chu, Petra ten-Doesschate: *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*. Princeton, Princeton University Press, 2007.
- Corbey, Raymond: *Tribal Art Traffic: a chronicle of taste and desire in colonial and post-colonial times*. Amsterdam, Royal Tropical Institute, 2000.
- Daix, Pierre; Boudaille, Georges; Rosselet, Joan: *Picasso, 1900-1916. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Neuchâtel, Ides et calendes, 1998.
- De Zayas, Marius: *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*. Nueva York, Modern Gallery, 1916.
- Der Sturm. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde Berlin 1912-1932*. Berlín, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 1961.
- Der Sturm, Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*. Delmenhorst, Städtische Galerie, 2000.
- Der Sturm: deutsche, schweizerische., französische, ungarische, tschechische und russische der Avantgarde*. Zürich, Galerie Orlando, 2007.
- Der Sturm -Zentrum der Avantgarde*. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2012.
- Desabarolles, Adolphe: «Le caractère allemand expliqué par la physiologie». En *Révélation complètes, chiromancie, phrénologie, graphologie, études physiologiques, révélations du passé, connaissance de l'avenir*. Vigot frères éditeurs, 1922.
- Die ungarischen Künstler am Sturm Berlin, 1913-1932*. Bâle, Galerie Von Bartha, 1983.
- Donne, John: «African Art and Paris Studios 1905-1920», en Greenhaigh, Michael (ed.): *Art in Society*. Londres, 1978, pp. 105-120.
- Douki, Caroline; Minard, Philippe (dir.), «Histoire globale, histoires connectées: un changement d'échelle historiographique?», *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 54 (2007), pp. 7-21.
- Druett, Matthew: *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2001.
- Einstein, Carl: *Negerplastik*. Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915.
- Erste Ausstellung* [Primera Exposición]. Berlín, Neue Galerie, octubre-noviembre 1913 [en línea]: <https://hermannhuber.kleio.com/record/exhibition/541> [consultado: 14 de noviembre 2025].
- Évrard, Marcel (dir.): *Les arts primitifs dans les ateliers d'artistes*. París, Société des amis du Musée de l'homme, 1967.

- Exhibition of Early and Recent Drawings and Watercolors by Pablo Picasso of Paris*. Nueva York, 291 Photo Secession Gallery, 1911.
- Feilchenfeldt, Walter: *Vincent van Gogh & Paul Cassirer, Berlin. The Reception of van Gogh in Germany from 1901–1914*. Amsterdam, Uitgeverij Waanders, 1988.
- Fels, Florent: «Opinions sur l'art nègre», *Action*, 3, (3 abril 1920).
- Fitzgerald, Michael C: *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*. Berkeley, University of California Press, 1995.
- Flam, Jack: *Primitivism and Twentieth Century Art*. Berkeley, University of California Press, 2003.
- Friedeberger, Hans: «Austellungen. Berlin, Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Der Cicerone*, 16 (1913), p. 688.
- Friedeberger, Hans: «Die Berliner Herbstausstellung», *Der Cicerone*, 22, (19 de septiembre 1913), p. 799.
- Fry, Edward: *Cubism*. Nueva York y Toronto, Oxford University Press, 1978.
- Fry, Roger: «The art of the Bushmen», *Burlington Magazine*, (1910), reproducido en *Vision and Desing*. Nueva York, Meridian, 1974, p. 85-98.
- Fry, Roger: «Negro Sculpture», *Athenaeum*, (1920), reproducido en *Vision and Desing*. Nueva York, Meridian, 1974, p. 99-103
- Gautherie-Kampka, Annette: *Les Allemands du Dôme. La colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*. Berna, Peter Lang, 1995.
- Geelhaar, Christian: *Picasso: Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899-1939*. Zürich, Palladion and ABC Verlag, 1993.
- Glaser, Curt: «Die Berliner Herbstausstellung», *Die Kunst für Alle*, 8, 15 enero (1914), p. 179.
- Glaser, Curt: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Die Kunst für Alle*, 5 (1913-1914), pp. 64-130.
- Glaser, Kurt: «Die Berliner Herbstausstellung», *Die Kunst für Alle*, 8, (15 de enero 1913), pp. 179-189.
- Glaser, Kurt: «Neue Kunstsalons in Berlin' (Neue Galerie)», *Die Kunst für Alle*, 6, (15 diciembre 1913), pp. 128-130.
- Glaser, Kurt: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Die Kunst für Alle*, 5 (1913-1914), pp. 64-130.
- Gleizes, Albert; Metzinger, Jean: *Du Cubisme*. París, Figuière Éditeurs, 1912.
- Gordon, Donald: *Modern Art Exhibitions, 1900-1916: Selected catalogue documentation*. Prestel, Múnich, 1974.
- Groom, Gloria: «Vollard and German Collectors», en *De Cézanne à Picasso: chef-d'œuvre de la galerie Vollard*. Nueva York, Metropolitan Museum of Modern Art, 2006, pp. 231-42.
- Heinich, Nathalie: *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. París, Les Éditions de Minuit, 1992.
- Herwarth Walden, 1878-1941, *Wegbereiter der Moderne*. Berlín, Berlinische Galerie, 1991.
- Hightower, John B., et. al.: *Four Americans in Paris. The Collections of Gertrude Stein and her Family*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1970.
- Hollevoet-Force, Christel: «Aux origins de la rencontre entre cubisme et 'art nègre': Otto Feldmann, promoteur de Picasso en Allemagne avant 1914», en Vernerey-Laplace, Denise; Ivanoff, Hélène (eds.): *Les artistes et leurs galleries: Réception croisée-Paris-Berlin, 1900-1950*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2019, pp. 75-108.
- Memoria final de intervención del Catálogo de la Exposición «Picasso. Esculturas negras en la Neue Galerie» de 1913*, Museo Picasso Málaga, febrero 2016.
- French Painting from the Pushkin Museum: 17<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> Century*. H. N. Abrams, 1980.

- Hansen, Dorothée: «Durand Ruel and Germany», en Patry, Sylvie (ed.): *Inventing Impressionism. Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market*. Londres, National Gallery of Art, 2015, pp. 154-181.
- Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* [Exposición Internacional de Arte de la Asociación Especial de Amigos y Artistas del Arte de Alemania Occidental]. Colonia, Sala de Exposiciones de la Puerta de Aquisgrán, 25 mayo-30 septiembre 1912.
- II Vystava Obecní Dum Mesta* [II Exposición de la Casa Municipal de la Ciudad]. Praga, Casa Municipal de la Ciudad, septiembre-noviembre 1912.
- Jensen, Robert: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton University Press, 1994.
- Jozefacka, Anna: «Washington Square Gallery», *The Modern Art Index Project*. Nueva York, Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, The Metropolitan Museum of Art, enero 2015.
- Jozefacka, Anna; Mahler, Luise: «Cubism goes East. Kahnweiler's Central European Network of Agents and Collectors», en *Years of Disarray 1908-1918. Avant-gardes in Central Europe*. Olomouc, Arbor Vitae, 2018, pp. 56-69.
- Joyeux-Prunel, Béatrice: «Nul n'est prophète en son pays...» ou la logique avant-gardiste. *L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes 1855-1914*, (Tesis doctoral inédita), Sciences Politiques, París, 2005.
- Joyeux-Prunel, Béatrice: «Les bons vents viennent de l'étranger: la fabrication internationale de la gloire de Gauguin», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 52 (2005).
- Joyeux-Prunel, Béatrice: «L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso: un transfert culturel et ses quiproquos», *Revue historique*, 644 (2007), pp. 857-885.
- Joyeux-Prunel, Béatrice: *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*. París, Gallimard, 2015.
- Joyeux-Prunel, Béatrice: «La Construction internationale de l'aura Picasso avant 1914. Expositions différencies et processus mimétiques», *Colloque Revoir Picasso. París, Musée Picasso, 26 marzo 2015* [en línea] <hal-0208098> [consultado: 06 de noviembre 2025].
- Kahnweiler, Daniel-Henry: «Negerkunst und Kubismus», *Merkur*, 13 (1959).
- Kahnweiler, Daniel-Henry: *Mi galería, mis pintores. Conversaciones con Francis Crémieux*. Madrid, Ardora Ediciones, 1991.
- Katalog der Herbstausstellung*. Berlín, Verlag des Ausstellungshauses am Kurfürstendamm, 1913.
- Kean, Beverly Whitney: *All the Empty Palaces: The Merchant Patrons of Modern Art in preRevolutionary Russia*. Nueva York, Universe Books, 1983.
- Keleti Kiállitás a Művészházban* [Exposición Oriental en Casa de Artistas]. Budapest, A Művészház Keleti Kiállításaból, 1911.s
- Kostenevich, Albert: «The Shchukin and Morozov Families», en *Morozov and Shchukin—The Russian Collectors: Monet to Picasso*. Bonn, VG Bild-Kunst, 1993.
- Kostenevich, Albert: «Matisse and Shchukin: A Collector's Choice», *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 1 (1990), pp. 26-43.
- Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious*. MIT Press, 1993.
- Kunst unserer Zeit in Kölner Privatbesitz* [Arte de nuestro tiempo en propiedad privada en Colonia]. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, 1911.
- Leipziger Jahresausstellung* [Exposición anual de Leipzig]. Leipzig, 1912.
- Les Indépendants. XXX. Vystava, Sp. Výtvarných Umelcu Manés* [Los Independientes de la Asociación de Artistas Manés]. Praga, 1910.
- Les Peintres futuristes italiens*. Galerie Bernheim Jeune, febrero 1912.

- Mallen, Enrique: «Reaching for Success: Picasso's Rise in the Market (the First two decades)», *Arts*, 6 (2017) [en línea] <https://www.mdpi.com/2076-0752/6/2/4> [consultado: 06 de noviembre 2025].
- Malraux, André: *La Tête d'obsidienne*. París, Gallimard, 1974.
- Mathe, Mona: «Picasso und Negerplastik: Die ästhetische Pionierleistung der Neuen Galerie Berlin und ihr Echo», (Diploma de Estudios Avanzados), Berlín, Technische Universität, 2015.
- Meffre, Liliane: «Daniel Henry-Kahnweiler et Wilhelm Udhe, le marchand et l'amateur», en *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*. París, Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 77-83.
- Meffe, Liliane: «Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, Michel Leiris: une aventure partagée; la découverte de l'art nègre et de l'art moderne», en Lacourt, Jean-Bathilde (dir.): *Picasso, Léger, Masson. Daniel-Henry Kahnweiler et ses peintres*. Villeneuve-d'Ascq, LAM, 2013.
- Moderne Kunst-Kring: Internationale Tentoonstelling van moderne Kunst* [Exposición Internacional de Arte Moderno del Círculo de Arte Moderno], Stedelijk Museum, 1911.
- Moderne Kunst Kring II* [II Exposición Internacional de Arte Moderno]. Ámsterdam, Stedelijk Museum, octubre-noviembre 1912.
- Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): *Donation Louise et Michel Leiris: Collection Kahnweiler-Leiris*. París, Centre Pompidou, 1984.
- Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): *Daniel-Henry Kahnweiler: marchand, éditeur, écrivain*. París, Centre Pompidou, 1984.
- Monod-Fontaine, Isabelle: «A Lesson in Difference», en Braun, Emily; Rabinow, Rebecca (eds): *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2014, p. 64.
- Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): «Con Picasso: una larga historia de compañerismo», en Léal, Brigitte: *Daniel-Henry Kahnweiler, marchante y editor*. Barcelona, Museo Picasso, 2023.
- Näslund, Erik: *Rolf de Maré, Art Collector, Ballet Director, Museum Creator*. Hampshire, Dance Book, 2009.
- Naumann, Francis (ed.): *How, when, and why Modern Art came to New York. Marius de Zayas*. London/Cambridge, MIT Press 1996.
- Neue Künstlervereinigung München. Ausstellung Pablo Picasso. Turnus 1910-1911* [Nueva Asociación de Artistas de Múnich. Exposición Pablo Picasso. Ciclo 1910-1911]. Múnich, Moderne Galerie, 1910.
- Neue Kunst I. Gesamte Ausstellung* [Arte Nuevo I. Exposición completa], Galerie Hans Goltz, octubre 1912.
- Neumeister, Heike: «Notes on the "Ethnographic Turn" of the European Avant-garde: Reading Carl Einstein's Negerplastik (1915) and Vladimir Markov's Ikusstvo Negro (1919)», *Acta historia atrium*, 49 (2008), pp. 172-185.
- Neumeister, Heike M: *Carl Einstein's Negerplastik. Early twentieth-century avant-garde encounters between art and ethnography*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de Birmingham, 2010.
- Öhrner, Annika: «Nils Dardel, the Collector», en Nilsson, John Peter (ed.): *Nils Dardel and the Modern Age*. Estocolmo, Moderna Museet, 2014, pp. 54-67.
- Pach, Walter: *Queer Thing; Painting: Fourty Years in the World of Art*. Nueva York, Harper&Brothers, 1938.



- Passuth, Krisztina: «Der Sturm. Zentrum der internationalen Avantgarde», en Walther, Ingo (dir.): *Paris-Berlin 1900-1933, Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland*. Múnich, Prestel, 1979, pp. 98-104.
- Passuth, Krisztina: «Plus qu'un marchand, une éminence grise: Joseph Brummer, ami d'Henri Rousseau», en *Tribus contemporaines: explorations exotiques des artistes d'Occident. Actes du colloque de Dijon, 5 y 6 de mayo 2000*. Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2002, pp. 43-64.
- Paudrat, Jean Louis: «From Africa», en Rubin, William (ed.): *"Primitivism" in 20<sup>th</sup> Century Art*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1984, pp. 125-175.
- Pavel, Stépanek: *Picasso en Praga*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Peintures chinoises anciennes (collection Olga-Julia Wegener) du 3 au 21 janvier 1911*. Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 1911.
- Picasso, oeuvres de 1901 à 1912*. Múnich, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, febrero 1913.
- Picasso*. Colonia, Rheinischer Kunstsallon, marzo-abril 1913.
- Podoksik, Anatoly: *Picasso: The Artist's Work in Soviet Museums*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1989.
- Raynal, Maurice: «Conception et vision», *Gil Blas*, (28 agosto 1912).
- Richard, Lionel: *Direction Berlin. Herwarth Walden et la Revue Der Sturm*. Buselas, Didier Devillez, 2008.
- Richardson, John: *A Life of Picasso, 1907-1917*. Nueva York, Random House, 1996.
- Salmon, André: *La Jeune Peinture française*. París, Societe des Trente, 1912.
- Salmon, André: «Pablo Picasso», *Paris-Journal*, 21 septiembre (1911).
- Samaltanos, Katia: *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Duchamp and Picabia*. University of Michigan, Research Press, 1984.
- Sawicki, Nicholas: «Between Montparnasse and Prague: Circulating Cubism in Left Bank Paris», en Carter, Karen; Waller, Susan (eds): *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914: Strangers in Paradise*. Londres, Routledge, 2015, pp. 67-80.
- Second Post-Impressionist Exhibition. British, French and Russian Artists*. Londres, Grafton Galleries, octubre-diciembre 1912.
- Scheffler, Karl: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Vossische Zeitung*, 19 septiembre (1913).
- Shannon, Helen: «African Art, 1914. The Root of Modern Art», en *Modern Art in America: Alfred Stieglitz and his New York galleries*. Washington, Bulfinch Press, 2000.
- Stamm, Rainer: «Picasso in Berlin: Als der Kubismus noch weh tat», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 enero (2014).
- Stamm, Rainer: «Phantom der Moderne: Der Kunsthandler Otto Feldmann», *Welkult*, abril (2015), pp. 68-70.
- Stein, Gertrude: *Picasso. The Complete Writings*. Burns, Edward (ed.), Boston, Beacon Press, 1970.
- Stein, Gertrude: *La autobiografía de Alice B. Toklas*. Nueva York, 1933.
- Stepan, Peter: *Picasso's Collection of African & Oceanic Art*. Nueva York, Prestel, 2006.
- Tugendhold, Jakob: «La collection française de S. Schuckin», *Apollon*, 12 (1914).
- Van Adrichem, Jan: «The Introduction of Modern Art in Holland, Picasso as pars pro toto, 1910-30», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 3 (1992), pp. 162-211.
- Vauxcelles, Louis: «Exposition Braque chez Kahnweiler, 28 rue Vignon», *Gil Blas*, 14 noviembre (1908).
- Warnod, André: «Arts décoratifs et Curiosités artistiques», *Comoedia*, (27 junio 1911).
- XIII. Jahrgang. VI Ausstellung [XIII Año, VI Exposición]*. Berlín, Galerie Paul Cassirer, 1911

*XXII Ausstellung der Berliner Secession* [XXII Exposición de la Secesión de Berlín]. Berlín, Ausstellhaus der Secession, 1911.

*XXIV Ausstellung der Berliner Secession* [XXIV Exposición de la Secesión de Berlín]. Berlín, Secession Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, 1912.

# UNA IMAGEN VALE MÁS QUE MIL PALABRAS. EL HUMOR GRÁFICO COMO HERRAMIENTA CRÍTICA EN LA REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA (1948-1958)

## A PICTURE IS WORTH A THOUSAND WORDS. GRAPHIC HUMOR AS A TOOL FOR CRITICISM IN REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA (1948-1958)

Eva Gil Donoso<sup>1</sup>, Ana Esteban-Maluenda<sup>2</sup> y Alberto Ruiz Colmenar<sup>3</sup>

Recibido: 09/05/2024 · Aceptado: 05/11/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.41535>

### Resumen<sup>4</sup>

Entre 1948 y 1958, con la llegada de Carlos de Miguel a la dirección de la *Revista Nacional de Arquitectura*, comenzaron a aparecer entre sus páginas una serie de viñetas que abordaban la arquitectura desde el humor gráfico. Entre los autores más destacados se encontraba importantes dibujantes como Alan Dunn, Saul Steinberg y, especialmente, el inglés Osbert Lancaster. La gráfica y el tono de sus viñetas facilitaron la condensación crítica y la transmisión de ideas complejas, que no siempre reflejaron fielmente las que expresaban en origen.

Este artículo parte del análisis de las viñetas y la figura de Osbert Lancaster para revisar la crítica que se hizo desde España hacia algunos aspectos de la arquitectura moderna, como la excesiva rigidez del funcionalismo o su impacto en la ciudad. Así, los dibujos de Lancaster fueron más eficaces que las palabras para ilustrar los principales debates del momento.

### Palabras clave

Humor gráfico; revistas de arquitectura; crítica arquitectónica; Carlos de Miguel; Osbert Lancaster; Alan Dunn; Saul Steinberg

- 
1. Universidad Politécnica de Madrid. C. e.: [eva.gil.donoso@upm.es](mailto:eva.gil.donoso@upm.es)  
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-8378-7560>>
  2. Universidad Politécnica de Madrid. C. e.: [ana.esteban.maluenda@upm.es](mailto:ana.esteban.maluenda@upm.es)  
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0482-8214>>
  3. Universidad Politécnica de Madrid. C. e.: [alberto.ruizc@upm.es](mailto:alberto.ruizc@upm.es)  
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-4699-2722>>
  4. Acción financiada por el Programa Propio de la Universidad Politécnica de Madrid.

## Abstract

Between 1948 and 1958, when Carlos de Miguel assumed the role of editor at *Revista Nacional de Arquitectura*, a series of cartoons that approached architecture through graphic humour began to appear in its pages. Among the most notable authors were important cartoonist like Alan Dunn, Saul Steinberg, and the English artist Osbert Lancaster. The graphics and tone of his cartoons served to succinctly convey complex critical ideas, which did not always faithfully reflect those originally expressed.

Through an analysis of the cartoons and figure of Osbert Lancaster, this article reviews the criticism that was made from Spain towards some aspects of modern architecture, such as the excessive rigidity of functionalism or its impact on the city. Thus, Lancaster's drawings were more effective than words in illustrating the main debates of the time.

## Keywords

Graphic humour; architectural magazines; architectural criticism; Carlos de Miguel; Osbert Lancaster; Alan Dunn; Saul Steinberg

.....

«La arquitectura se había resistido hasta ahora al comentario humorístico (...) Todo era serio, tanto por parte de los arquitectos como por los críticos»<sup>5</sup>. Así de contundente arrancaba el artículo publicado en 1951 con el que *Revista Nacional de Arquitectura* celebraba la llegada del humor al ámbito arquitectónico, tras su dedicación previa a otras disciplinas artísticas como la pintura, la escultura, la música o la literatura. Más allá de la imprecisión de esta sentencia<sup>6</sup>, el artículo servía para llamar la atención sobre las viñetas humorísticas que hacía unos años habían comenzado a aparecer en la revista y, sobre todo, para ensalzar los dibujos del inglés Osbert Lancaster (1908-1986) —cuyo nombre titulaba el propio texto— por entonces ya un reconocido humorista gráfico (FIGURA 1).

Esta aproximación de corte humorístico a los problemas de la arquitectura por parte de la revista puede parecer un tanto ligera si no se enmarca en un contexto adecuado. En ese sentido, es importante entender las circunstancias que rodeaban a la arquitectura en la España de los años posteriores a la Guerra Civil y, sobre todo, cuál era el papel de la revista en el desarrollo y la difusión de la disciplina.

La instauración del régimen franquista había llevado aparejada, en lo que a la arquitectura se refiere, el intento por imponer lo que se pretendía que fuera un «estilo nacional», concepto más bien difuso que procuraba identificarse con una serie de valores tradicionales que remitían a glorias pasadas, pero que terminó por producir una arquitectura efímera y anacrónica<sup>7</sup>. Por otra parte, la decisión política de proscribir la arquitectura racionalista —identificada de manera un tanto ingenua con la República— forzó la búsqueda de otro modelo<sup>8</sup>. Así, se optó por resucitar el estilo herreriano, tomando El Escorial como ejemplo, en un ejercicio de pura nostalgia imperialista que, como era de esperar, chocó de frente con la realidad económica y social del país. España necesitaba reconstruir sus infraestructuras, modernizar sus ciudades y crear los medios necesarios para albergar a la numerosa población migrante que se desplaza hacia las grandes urbes.

De esta forma, el sentido común de las instituciones técnicas del Estado funcionaba de manera completamente ajena a las aspiraciones megalómanas del régimen. Mientras se planteaban grandes estructuras propagandísticas, como el Valle de los Caídos, la realidad de la arquitectura en España se centraba en el trabajo, mucho más modesto, pero infinitamente más efectivo de la Dirección General de Regiones Devastadas o de la Obra Sindical del Hogar, encargadas respectivamente de la reconstrucción del medio rural y de la construcción y administración de vivienda de promoción pública.

5. Equipo editorial: «Osbert Lancaster. El humor en la arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, 118 (1951), p. 32.

6. El compendio de ensayos sobre arquitectura y humor, *Laughing at Architecture*, editado por Michela Rosso, sin pretensión de ser una enciclopedia completa, incluye ejemplos de utilización de la sátira en el ámbito arquitectónico ya en 1750. Véase Rosso, Michela (ed.): *Laughing at Architecture: Architectural Histories of Humor, Satire and Wit*. Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2019.

7. Esta idea fue promovida por el arquitecto Pedro Muguruza, según señala Capitel, Antón: «Madrid como centro de influencia arquitectónica. Apuntes para un esbozo histórico», *Común*, 1, (1979), p. 23. Resulta también significativo el decálogo de notas para los arquitectos publicado en el diario *ABC* al poco tiempo de finalizar la guerra: Hidalgo de Cavildes, Rafael: «Notas para una arquitectura de posguerra», *ABC*, (26 de julio de 1939), p. 6.

8. Luis Moya en Fernández Alba, Antonio: «Para una localización de la arquitectura española de posguerra», *Arquitectura*, 20, (1961), p. 24.





FIGURA 1. OSBERT LANCASTER (DIBUJO), VIÑETAS PUBLICADAS EN «EL HUMOR EN LA ARQUITECTURA», EN RNA, 118 (OCTUBRE DE 1951), PP. 32. MADRID, COAM

Esta característica bipolar de la arquitectura del primer franquismo, desarrollado durante las décadas de 1940 y 1950, se reflejaba con claridad en el único medio a través del cual los arquitectos españoles podían informarse de la realidad de su disciplina: las revistas especializadas. Más concretamente, de la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), bautizada *Arquitectura* al fundarse en 1918 y que había reaparecido bajo la nueva denominación de *Revista Nacional de Arquitectura* en 1941. Al convertirse en órgano oficial de la recientemente creada Dirección General de Arquitectura (DGA), la publicación se alineó con las directrices fijadas por el

régimen, pero sin evitar los temas que más preocupaban a los arquitectos españoles<sup>9</sup>. Entre estos profesionales se contaban algunos jóvenes titulados ya en los años posteriores a la Guerra Civil, que estaban decididos a no renunciar a la modernidad. Y eso pasaba, de manera inevitable, por replantearse las directrices establecidas por las autoridades. Era necesario encontrar un estilo propio que no cayera en el mimetismo formal de las vanguardias arquitectónicas europeas —asunto que hubiera provocado reacciones negativas tanto en las autoridades como en la propia sociedad— y que se pudiera desarrollar en una España falta de recursos materiales. Para ello, la mirada de esta generación se dirigió hacia una tradición reinterpretada, adaptada a su tiempo y que generó ejemplos de gran calidad, como los modélicos poblados que el Instituto Nacional de Colonización encargó a Alejandro de la Sota, José Luis Fernández del Amo o José Antonio Corrales.

Sólo faltaba encontrar un cauce de difusión que, a su vez, permitiera establecer vínculos con la realidad arquitectónica que se desarrollaba fuera de España. Desde 1948, año en que Carlos de Miguel se hizo cargo de la dirección de la revista, esta se convirtió en una rendija por la que se colaban aires internacionales que refrescaban el panorama artístico y que permitían a los arquitectos españoles mantener el vínculo con una modernidad a la que se irían incorporando a lo largo de los años posteriores<sup>10</sup>. Puede afirmarse que, sin la revista, esa primera generación —Miguel Fisac, José Luis Fernández del Amo o Alejandro de la Sota— hubiera tenido muy difícil superar las dificultades de la primera posguerra. Del mismo modo, a las que les sucedieron —Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, Javier Carvajal o Rafael Moneo— no les habría resultado posible resituar a la arquitectura española en el lugar que merecía. Sin duda, lo más llamativo de esta cuestión es que todo esto se consiguiera a través de un medio auspiciado por la DGA, un órgano especialmente sensible a las necesidades políticas del régimen franquista.

En esta cualidad dicotómica reside el principal interés de la *Revista Nacional de Arquitectura*, que se nos presenta, por una parte, como un reflejo inconsciente de la arquitectura española de la dictadura y, por otro, como el medio que facilitó que esta se desarrollase mucho más allá de los intereses políticos. Porque la revista fue mucho más que un simple medio de difusión de arquitectura, ya que durante sus casi dos décadas de existencia facilitó la discusión crítica, con la recogida de los principales debates que se dieron entre arquitectos españoles y también extranjeros. Por supuesto, al tratarse de una publicación de corte eminentemente visual, recurrió habitualmente para ilustrarlos al dibujo, la fotografía y, concretando en el tema de esta investigación, a las viñetas.

---

9. Además del cambio de nombre, la nueva misión de la revista queda claramente señalada en la presentación del primer número publicado tras la guerra, donde se declaraba su propósito de dar a conocer «las manifestaciones representativas de la Arquitectura Nacional». Véase Equipo editorial: «Presentación», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1, (1941), p. 3.

10. Véase Esteban-Maluenda, Ana: *La modernidad importada: Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2007.

## EL HUMOR EN LA REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA

Como se ha comentado al principio, el talante humorístico no era algo ausente en la *Revista Nacional de Arquitectura* antes de la publicación del artículo dedicado a Lancaster. Se había iniciado de la mano de la dirección de Carlos de Miguel, quien en 1948 comenzó a reproducir ilustraciones de otras publicaciones. De Miguel estaba familiarizado con el uso del humor gráfico, pues a comienzo de los años 1930 había ilustrado las páginas deportivas del periódico madrileño *Informaciones*, lo que le permitió subsistir en Madrid y completar la carrera de arquitectura<sup>11</sup>. Por otra parte, la reproducción de líneas en vez de imágenes abarataba el coste de la publicación, algo necesario por la difícil situación económica de la revista. Así, desde el principio Carlos de Miguel potenció las páginas de anuncios como manera de financiar la publicación. Con el fin de captar la atención de los lectores hacia estas —y atraer así a nuevos anunciantes— comenzó a insertar entre anuncios «textos sobre libros, Revistas y textos de publicaciones extranjeras»<sup>12</sup>, además de una serie de viñetas que animaban el conjunto.

Fuera por gusto o por necesidad, en la década que Carlos de Miguel estuvo dirigiendo la revista (1948-1958), se reprodujeron cuarenta y tres viñetas —seis de ellas repetidas— previamente publicadas en otros medios, habitualmente extranjeros y casi siempre del ámbito anglosajón<sup>13</sup>. En los primeros años la mayoría aparecía —sin apenas añadidos con respecto a la original, salvo algún breve epígrafe— en la parte inicial o final de los números, donde reseñas y otras comunicaciones de carácter informativo se encartaban entre anuncios. La composición de estas páginas, sin una ley aparente, parece sugerir que su inclusión respondía al simple hecho de disponer de un espacio libre de contenido<sup>14</sup>. Los dibujos aparecían en números aleatorios, sin seguir un patrón de publicación claro; se reproducían después de cierto lapso de tiempo; y no guardaban relación directa con los temas tratados del número, ni siquiera en el caso de los monográficos (FIGURA 2).

Sin embargo, en la *Revista Nacional de Arquitectura* también se utilizaron las viñetas humorísticas para ilustrar algunos artículos. En este caso, los temas satirizados sí se correspondían con los textos y servían para realzar algunas ideas clave del escrito o como alivio cómico a su densidad (FIGURA 3). En ambas situaciones, cabe destacar que, a pesar de que habitualmente este tipo de sátira gráfica se destinaba a criticar

11. Así lo recordaba en la entrevista que le hizo Juan Daniel Fullaondo tras sus 25 años como director de la revista. Véase Fullaondo, Juan Daniel: «Fenomenología de Carlos de Miguel», *Nueva Forma*, 81 (1973), p. 53. La primera de estas caricaturas fue la del futbolista René Petit, que se publicó en el *Informaciones* de 18 de febrero de 1931.

12. De Miguel, Carlos: «Número recopilatorio de 25 años de la Revista Nacional de Arquitectura y la revista *Arquitectura*», *Arquitectura*, 169-170 (1973), p. 15.

13. De las cuarenta y tres viñetas, se ha podido identificar la procedencia de un 93%. Entre estas, más de la mitad (55%) proceden de medios británicos, más de un tercio (35%) de estadounidenses y el resto (apenas un 10%) se reparten entre España, Alemania y Japón.

14. En general, los números de la *Revista Nacional de Arquitectura* no denotan una estructura particularmente organizada y da la impresión de que iban publicando contenidos según llegaban a la revista. Algunos comentarios de antiguos colaboradores de Carlos de Miguel han contribuido a cimentar esa idea. Es el caso de Joaquín Vaquero Turcios, quien recordaba que 'confeccionaba él mismo los números en su estudio con unas tijeras y goma de pegar' Véase Vaquero Turcios, Joaquín: «¿Qué es España? La imagen exterior», en Esteban-Maluenda, Ana (ed.): *España importa. La difusión de la arquitectura moderna extranjera*. Madrid: Mairea, 2011, p. 92.

determinados edificios y diseños modernos, la práctica totalidad de las viñetas que se reprodujeron en la revista no abordaba ejemplos concretos, sino cuestiones transversales de la arquitectura moderna. Entre ellas, su imagen, su tecnología constructiva, su supuesta flexibilidad, el papel que jugaba el cliente en el proyecto o su repercusión en la ciudad, y, con ello, su adecuación al ámbito español, temas que se discutirían en profundidad en la revista durante esos años. Así, no importaba demasiado si se publicaban con cierto decalaje respecto a la original.

FIGURA 2. ERNST HÜRLIMANN (DIBUJO), VIÑETA PUBLICADA EN ESPACIO PUBLICITARIO, EN RNA, 107 (NOVIEMBRE, 1950), PP. X-XI. MADRID, COAM

En este sentido, cabe señalar una doble vertiente del humor gráfico arquitectónico, considerando si el medio que lo acoge es o no especializado, así como su tendencia. De alguna manera, las viñetas humorísticas reflejan los gustos y manías de sus lectores. En el caso de las publicaciones no especializadas —hechas para un público general ajeno a las novedades arquitectónicas—, se dirigen comúnmente a ridiculizar el exceso de innovación, que genera un rechazo frontal en el gran público. Esto puede darse en temas que tienen que ver tanto con el uso como con el aspecto de un edificio. Es el caso de la conocida viñeta que un periódico de la época dedicó al edificio Goldman & Salatsch del arquitecto Adolf Loos en la Michaelerplatz (Viena), en la que lo comparaba con una tapa de alcantarilla por su fachada completamente desprovista de ornamentación<sup>15</sup>.

15. «Los von der Architektur», *Illustriertes Wiener Extrablatt* (1 de enero de 1911), p. 7.





FIGURA 3. ANATOL KOVARSKY (DIBUJO), VIÑETA PARA ILUSTRAR EL ARTÍCULO «HOTELITOS» DE JENARO CRISTOS, EN RNA, 166 (OCTUBRE, 1955), PP. 20-21. MADRID, COAM

En cambio, en las revistas especializadas —dirigidas a priori a lectores con un conocimiento más profundo y al día de las cuestiones arquitectónicas— estas críticas pueden ser más específicas o sutiles y depender de la tendencia de la revista y el tipo de arquitectura por el que aboga. Así, no deja de ser frecuente que estas publicaciones critiquen aspectos más novedosos, como se ha visto que la *Revista Nacional de Arquitectura* hacía con algunos rasgos de la arquitectura moderna. En otras ocasiones, pueden enfocarse en cuestiones arquitectónicas más desfasadas, lo que genera una situación cómica. Como ejemplo, cabe señalar la viñeta del estadounidense Alan Dunn para un número de la revista *Architectural Record* de 1951, en la que un profesor de arquitectura recalca a sus alumnos la importancia del conocimiento en profundidad del capitel jónico, por si acaso en algún momento se les pidiera diseñar una mesita de café para una sala moderna<sup>16</sup>.

En cualquier caso, no cabe duda de que la gráfica y el tono satírico facilitaban una transmisión más directa de ideas complejas. Así se expresaba en el artículo sobre el humor publicado en 1951 con el que se iniciaba este artículo, probablemente

16. «Drawn for the RECORD by Alan Dunn», *Architectural Record*, 7 (1951), 17. La viñeta se reproduciría años después en RNA con el curioso cambio de la mesita de café por una de té en la traducción. «Dibujo de Alan Dunn», *Revista Nacional de Arquitectura*, 135 (1953), p. IX.



escrito por el propio De Miguel, donde se destacaba que «la severa y justa crítica a que dan lugar estos dibujos magistrales valen por muchas páginas de texto denso y concienzudo»<sup>17</sup>. Esta efectividad de las viñetas humorísticas para transmitir críticas dio lugar a que en muchos casos supusieran un puente desde el mundo profesional arquitectónico al público generalista a través de medios no especializados como periódicos o libros de carácter divulgativo, encarnando la frase proverbial de que una imagen vale más que mil palabras.

En la *Revista Nacional de Arquitectura* se reprodujeron viñetas humorísticas de al menos doce autores diferentes<sup>18</sup>, la mayoría del ámbito internacional y especialmente norteamericano, como los colaboradores de la conocida revista *The New Yorker* Anatol Kovarsky (1919-2016) (FIGURA 2) o Al Kaufman (1918-1977). Pero entre todos ellos destacaron claramente tres figuras, no sólo por ser los únicos autores cuyas viñetas se reprodujeron en más de una ocasión en la revista —denotando tal vez un gusto especial de Carlos de Miguel por su estilo o los temas que trataban—, sino también por su fama mundial como ilustradores: el ya mencionado Osbert Lancaster y los estadounidenses Alan Dunn (1900-1974) y Saul Steinberg (1914-1999). Entre los tres, Osbert Lancaster no sólo sobresale por ser quien inspiró ese primer artículo sobre el humor en la arquitectura, sino porque fue, con diferencia, el dibujante más publicado, con un total de catorce ilustraciones, de las que se repitieron seis<sup>19</sup>.

Curiosamente, en ese artículo inicial no se mencionaba a Alan Dunn, que sería el segundo autor del cual se reproducirían más viñetas esos años, con un total de once. Dunn no era arquitecto, aunque sí había recibido formación en diseño y, además de trabajar para medios generalistas como *The New Yorker*, colaboró con un medio especializado, la revista estadounidense *Architectural Record*, con una viñeta al mes durante 37 años, entre 1937 y 1974<sup>20</sup>. Las viñetas de Dunn se caracterizaban por componerse de una única escena casi siempre acompañada de una línea de diálogo en la parte inferior. Esta autonomía y compacidad pudo favorecer que en la *Revista Nacional de Arquitectura* se reprodujeran, de forma aislada y sin apenas cambios o comentarios, entre los anuncios y reseñas de las páginas sin numerar.

Precisamente de Alan Dunn sería la primera viñeta de humor que apareció en la revista, en el año 1948 (FIGURA 4). En la escena, un amigo le recomendaba a otro, propietario de una casa antigua, que la modernizase, para lo cual tan sólo necesitaría unas persianas venecianas. La efectividad de la viñeta original se basaba en mecanismos de contradicción e incongruencia: el problema de la vivienda no era, obviamente, cómo regular la luz. Sin embargo, en su adaptación para la *Revista Nacional de Arquitectura* la imagen aparecía acompañada de un pequeño párrafo en el que se presentaba a Dunn y se alababa la crítica que en sus viñetas hacía de la

17. Equipo editorial: Osbert Lancaster. *El humor...*, p. 32.

18. Hay tres viñetas cuyos autores aún no se han podido identificar.

19. Se ha localizado la procedencia de todas ellas excepto una vista de la Royal Society desde The Mall londinense, que acompaña los planos del aeropuerto de Heathrow. Llama la atención que se ilustrara un edificio de la periferia con una vista del centro de la ciudad, aunque encaja con la manera de Carlos de Miguel de diagramar la revista.

20. Smith Jr., Herbert L.: «Alan Dunn», *Architectural Record*, julio (1974), p. 87.

arquitectura del momento, motivo por el cual Carlos de Miguel posiblemente se decidiese a incorporarlas en la publicación:

Sus dibujos exageran deliciosamente aquellos elementos considerados como los adornos de la casa moderna [...] así como la jerga de la arquitectura actual con sus términos de «amolduración», «fenestración», «esparcimiento», etc.<sup>21</sup>.



FIGURA 4. ALAN DUNN (DIBUJO), PRIMERA VIÑETA PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE CARLOS DE MIGUEL, EN RNA, 80 (AGOSTO, 1948), P. XII. MADRID, COAM

Esta crítica humorística hacía la nueva arquitectura volvería a estar presente en la viñeta de Dunn que se publicó en el siguiente número de la revista, bajo el título añadido de «Arquitectura moderna»<sup>22</sup>. La escena, que mostraba a un guarda dando indicaciones a un conductor, satirizaba la imagen indiferenciable de las arquitecturas de este estilo, de las que no se podía adivinar su cometido a través de su apariencia exterior. La presencia de sus viñetas en RNA se alargaría durante seis años hasta 1954, con la aparición de un último dibujo que parodiaba el proceso de diseño de

21. «Dibujo de Alan Dunn», *Revista Nacional de Arquitectura*, 80 (1948), sn.

22. «Arquitectura moderna», *Revista Nacional de Arquitectura*, 81 (1948), sn.

una vivienda como un proceso automático basado únicamente en el programa de necesidades y llevado a cabo por una máquina llamada «Architector»<sup>23</sup>. En este caso, la herramienta que se utilizaba es la exageración, rayana en el absurdo. Exageración que, no obstante, encerraba una preocupación acerca de la despersonalización de la labor del arquitecto, sustituido por los avances tecnológicos, un asunto que continúa siendo de absoluta vigencia en nuestros días.

El tercer puesto de autores con más viñetas correspondió a Steinberg, del que se reprodujeron únicamente tres ilustraciones. Saul Steinberg, de origen rumano y formado como arquitecto en Italia, se vio obligado a emigrar con el recrudecimiento de las condiciones de vida de los judíos previas a la Segunda Guerra Mundial y llegó a Nueva York en 1942. Unos meses antes, *The New Yorker* había publicado una viñeta suya por primera vez. Para esa revista continuaría dibujando el resto de su vida, siendo el ilustrador de más de más de una veintena de sus emblemáticas portadas. La primera viñeta de Steinberg incluida en la *Revista Nacional de Arquitectura* procedía precisamente de un anuncio aparecido en la publicación neoyorquina. Lo que originalmente era un cartel para publicitar la revista doméstica *House and Garden*, en el que una señora orgullosa de su salón había colocado dos tapetes sobre sendas sillas de depurado diseño moderno, sirvió para incluir un extenso comentario —probablemente también de Carlos de Miguel— sobre la colaboración con los clientes en arquitectura que, si bien consideraba «en muchos casos útil y eficaz, no siempre conduc[ía] a convenientes resultados»<sup>24</sup>.

A pesar de ser menos frecuentes, las viñetas de Steinberg tuvieron importantes apariciones, pues las otras dos sirvieron para ilustrar las transcripciones de dos Sesiones de Crítica de Arquitectura (SCA), unas reuniones organizadas por Carlos de Miguel desde el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid a partir del inicio de los años 1950, destinadas a debatir asuntos coetáneos de interés. La primera SCA publicada, dedicada al recién terminado Edificio de la ONU en Nueva York<sup>25</sup>, abría con una viñeta de Steinberg casi a página completa, junto a un duro comentario del arquitecto Luis Moya criticando el edificio (FIGURA 5). La imagen, tomada seguramente del número especial de la revista inglesa *The Architectural Review* dedicado al desarrollo urbano estadounidense<sup>26</sup>, fue uno de los dibujos iniciales de una serie que se denominaría *Graph Paper Architecture*<sup>27</sup>, arquitectura de papel

23. «Dibujo de Alan Dunn», *Revista Nacional de Arquitectura*, 153 (1954), sn.

24. «Dibujo de Steinberg», *Revista Nacional de Arquitectura*, 108 (1950), sn.

25. Moya Blanco, Luis, *et alii*: «Edificio de la ONU visto por arquitectos españoles: sede permanente de la ONU en Nueva York (EEUU)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 109 (1951), pp. 20-44.

26. Steinberg, Saul: «Recapitulation», *The Architectural Review*, 648, Número especial 'Man Made America' (1950), p. 374. La imagen, originalmente publicada en la revista cultural neoyorkina *Flair* en septiembre de 1950 (Steinberg, Saul: «The City», *Flair*, 8 (1950), p. 87) en blanco y negro, se reproduciría ya en color en el número de *Architectural Review* publicado en diciembre de ese año. Dado que la copia en la *Revista Nacional de Arquitectura* también se reprodujo en color —aunque con cambios— y por el contacto existente entre la revista española y la británica, es casi seguro que la viñeta se tomase de ésta última. Puesto que la SCA se celebró en octubre de dicho año y que no se menciona la viñeta en el debate, el dibujo de Steinberg no debió de ser mostrado durante la sesión, sino que se incluiría posteriormente para la transcripción en el número de enero de 1951, con el comentario que lo acompaña.

27. Para un estudio en profundidad de esta serie de viñetas, véase Lueder, Christoph: «Saul Steinberg's 'Graph Paper Architecture'. Humorous Drawings and Diagrams as Instruments of Critique», en Rosso, Michela (ed.): *op. cit.*, pp. 209-228.



milimetrado, en los que Steinberg emplearía este tipo de retícula para representar la fachada de los rascacielos. Las apretadas líneas de este tipo de papel, junto a los pequeños dibujos de personas y construcciones constreñidas con los que Steinberg completaba la composición, servían para mostrar la descomunal escala de los edificios, así como el estilo desornamentado y sin jerarquía que se empezaba a emplear para componer sus fachadas de vidrio en esos años. A pesar de que originalmente la viñeta no se había puesto en relación expresa con el edificio de la ONU, Moya la utilizó directamente como parodia del mismo y dijo del dibujo que era «la explicación más seria que se ha hecho de su composición arquitectónica»<sup>28</sup>.

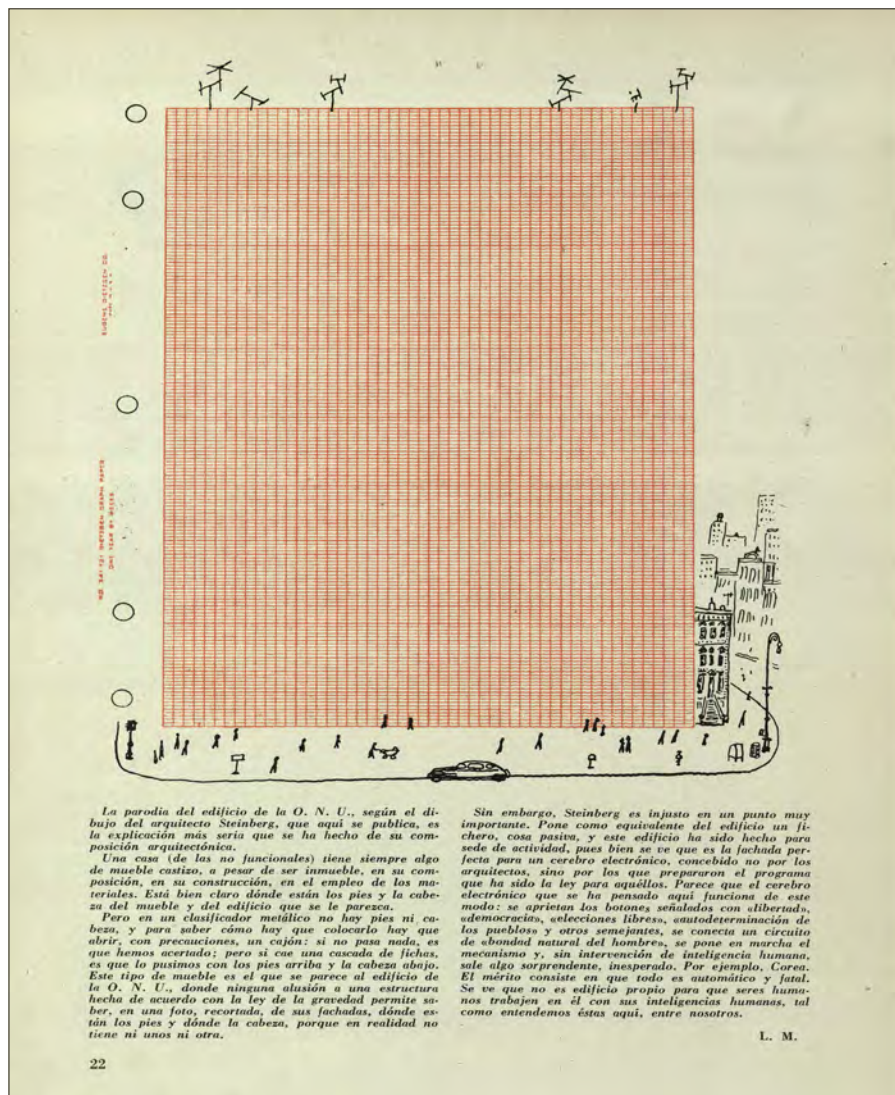


FIGURA 5. SAUL STEINBERG (DIBUJO), VIÑETA PARA ILUSTRAR LA SCA DEDICADA AL EDIFICIO DE LA ONU EN NUEVA YORK, EN RNA, 109 (ENERO, 1951), P. 22. MADRID, COAM

28. Moya Blanco, Luis, *et alii*: op. cit., p. 22.

La tercera viñeta de Steinberg aparecería seis años más tarde para la ilustrar la SCA dedicada a las «Plazas»<sup>29</sup>, en la que se denunciaba la pérdida de estos espacios urbanos como centros de la ciudad, lugares de vida en común y de la primera impresión para los visitantes. Por ello, era necesario recuperar lo que en el 8º Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) se había denominado como «corazón de la ciudad» y esta idea fue ilustrada en la SCA con una de las viñetas que Steinberg hizo de la plaza de San Marcos en Venecia, llena de gente y vida, tomada de las guardas del libro resultado de los trabajos presentados en el congreso<sup>30</sup>. A diferencia de Dunn, Steinberg sí aparecía mencionado en el artículo de 1951 dedicado a Lancaster, en el que se reconocía a ambos con el halagador título de «notables tratadistas del humor en la arquitectura»<sup>31</sup>.

## LAS VIÑETAS DE OSBERT LANCASTER EN LA REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA

Nacido en una familia de clase media alta, Osbert Lancaster recibió una extensa formación en historia, arte y diseño escenográfico en Londres. A pesar de que no era arquitecto, publicó frecuentes ilustraciones y artículos en medios especializados arquitectónicos, como la prestigiosa revista *The Architectural Review* (entre 1932 y 1939), en la que incluso llegaría a formar parte de su consejo editorial junto a Nikolaus Pevsner y Hugh Casson entre 1947 y mediados de 1950<sup>32</sup>. Su presencia en la prensa generalista se alargó desde 1939 a 1981, particularmente en el periódico *Daily Express*. Además, a lo largo de su vida publicó numerosos libros dedicados a acercar la arquitectura y su desarrollo histórico a los neófitos.

En los inicios de su trayectoria, Lancaster argumentaba que la arquitectura británica se encontraba en una situación lamentable, en parte generada por la falta de conocimiento y capacidad crítica del usuario, que quedaba a merced de «constructores especulativos, [...] departamentos del gobierno y otros notorios depredadores»<sup>33</sup>. Para contribuir a paliar este desconocimiento, a finales de los años 1930 publicó los libros *Pillar to Post*<sup>34</sup> y *Homes Sweet Homes*<sup>35</sup>, en los que revisaba los diferentes estilos arquitectónicos históricos, apoyado en ejemplos de vivienda de clase burguesa en vez de en grandes edificios. Cada apertura revisaba un estilo, con una ilustración a la derecha y un texto descriptivo, aderezado con distintas dosis de sátira, a la izquierda. El conjunto se remataba con un título que, en muchas ocasiones, condensaba

29. Picardo, José Luis, *et alii*: «Plazas. Sesión de Crítica de Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, 181 (1957), pp. 19-46.

30. Rogers, Ernesto Nathan; Tyrwhitt, Jaqueline: *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona, Hoepli, 1955.

31. Equipo editorial: *Osbert Lancaster. El humor...*, p. 32.

32. Powers, Alan: «Osbert Lancaster: Architectural Humor in the Time of Functionalism», en Rosso, Michela (ed.): *op. cit.*, p. 167.

33. Lancaster, Osbert: *A cartoon history of architecture*. Boston, Gambit, 1975, p. XV.

34. Lancaster, Osbert: *Pillar to post*. Londres, John Murray, 1938.

35. Lancaster, Osbert: *Homes Sweet Homes*. Londres, John Murray, 1939.



brillantemente la broma (FIGURA 6). Ambas obras reflejan la constante en los trabajos de Lancaster: una combinación armónica de ilustración y texto, cargada de un sutil sarcasmo. Con ellos, Lancaster construyó un recorrido histórico por la arquitectura doméstica europea y norteamericana que iría completando en sucesivas ediciones y libros, hasta la publicación de *A Cartoon History of Architecture*<sup>36</sup>.

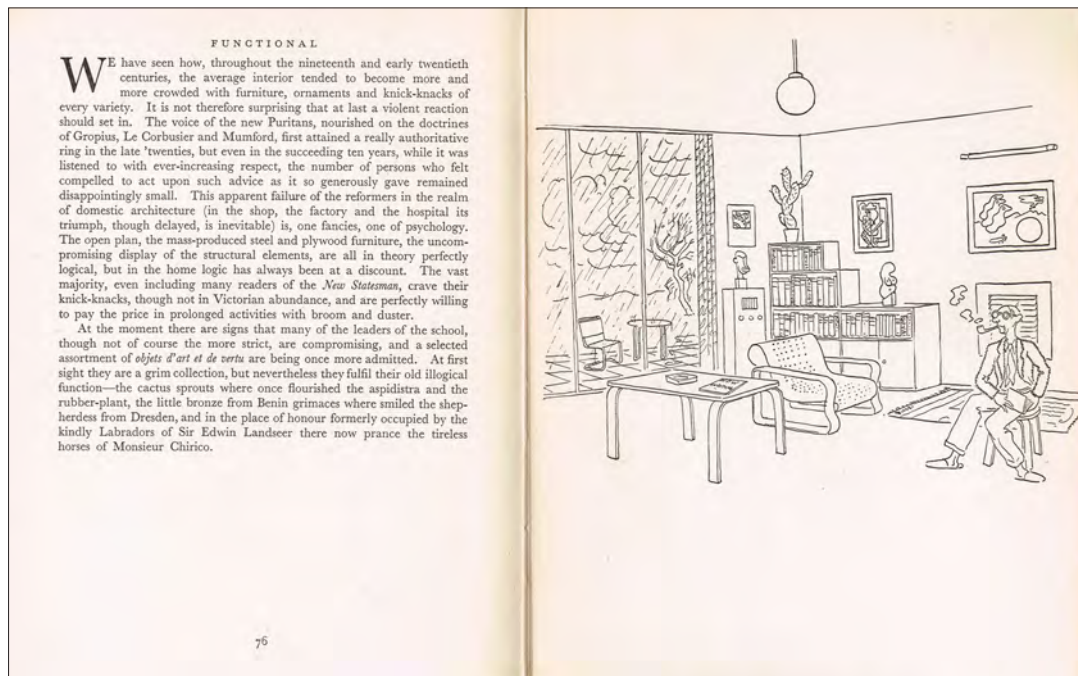


FIGURA 6. APERTURA DEDICADA AL ESTILO «FUNCIONAL» POR OSBERT LANCASTER, EN *PILLAR TO POST* (1941, ORIGINAL DE 1939), PP. 76-77. MADRID, COAM

Volviendo a la *Revista Nacional de Arquitectura*, ese primer artículo dedicado a Lancaster en 1951 sirvió no sólo para presentar los últimos libros publicados por el historiador, sino para abordar discusiones del mayor interés para la profesión en España, como la importancia de generar un entorno urbano adecuado. El artículo incluía tres ‘atardeceres’ tomados del reciente *Façades and Faces*<sup>37</sup>, un libro que reproducía un álbum de viaje ficticio compuesto por viñetas acompañadas de poemas breves<sup>38</sup>. Lamentablemente, la redacción reprodujo estos atardeceres sin los textos del original, lo que los aisló de su secuencia narrativa. De hecho, los comentarios de Lancaster, aunque con su habitual tono sarcástico, se enfocaban sobre todo a aspectos de la vida cotidiana de esos paisajes y no tanto a la calidad de sus arquitecturas. Sin embargo, la revista utilizó las imágenes para hacer una crítica lapidaria de la arquitectura funcionalista:

36. Lancaster, Osbert: *A cartoon history...*

37. Lancaster, Osbert: *Façades and Faces*. Londres: John Murray, 1950

38. *Idem*, pp. 5-6.

No lograrán los abundantes manifestos funcionalistas al uso llevar al ánimo de los habitantes de Nueva York la necesidad de una vida más sana, cordial y humana que la suya, que lo han de conseguir con toda seguridad, los *Atardeceres de Manhattan* y de *Grecia*. El horror que produce esa calle neoyorquina y el encanto de ese delicioso puertecito mediterráneo son más expresivos y convincentes que muchos razonamientos<sup>39</sup>.

A pesar de que en ninguno de esos dos atardeceres aparecen personas, el de Nueva York<sup>40</sup> (FIGURA 7) se muestra mucho menos vital, probablemente por la homogeneidad de las edificaciones, su escala deshumanizada —marcada por las mallas infinitas de huecos— y la falta de elementos de uso común, como las plantas o sillas que pueblan las calles y terrazas en el panorama griego (FIGURA 1)<sup>41</sup>. El mismo atardecer neoyorquino se recuperaría años más tarde para ilustrar un demoledor artículo de Alberto Sartoris del año 1955 —transcripción del tercer volumen de su conocida enciclopedia: *Ordre et climat américains*<sup>42</sup>—, en el que tachaba a los rascacielos de «viviendas desproporcionadas», «vacíos colosos contruidos por gnomos» en los que todo era «estático, inmutable, sin sorpresas»<sup>43</sup>.

Además de estos dos atardeceres, al comienzo del número en el que apareció ese primer artículo sobre el humor, se incluyó el atardecer dedicado a Italia<sup>44</sup>, junto al índice, donde Carlos de Miguel tenía por costumbre en esa etapa destacar alguno de los contenidos del ejemplar a través de una ilustración o fotografía. Esta viñeta se volvería a reproducir tres años más tarde, ahora ya entre las páginas numeradas de la revista, junto al atardecer dedicado a la región alemana de Baviera<sup>45</sup>, el cual, a su vez, reaparecería dos años después para ilustrar la SCA ya mencionada dedicada a criticar las plazas del momento<sup>46</sup>. Esta constante reaparición de las viñetas parece mostrar un interés recurrente de Carlos de Miguel por los dibujos de Lancaster, a los que parecía regresar si disponía de algún hueco que rellenar en el número, aunque cabría considerar otra circunstancia. Teniendo en cuenta el escaso presupuesto de la revista en aquel momento y su elaboración casi artesanal, es probable que muchas de las viñetas se reprodujeran sin un contacto directo con sus autores ni sus publicaciones de origen. Carlos de Miguel era muy aficionado a conservar recortes de todo tipo de material gráfico —como prueba la cantidad de carpetillas de imágenes que se conservan en sus archivos<sup>47</sup>—, así que cabe la posibilidad de que algunas de estas ilustraciones formaran parte de su colección y las reutilizara a su conveniencia.

39. Equipo editorial: *Osbert Lancaster. El humor...*, pp. 32-33.

40. Lancaster, Osbert: *Façades and Faces*, pp. 38-39.

41. *Idem*, pp. 22-23.

42. Sartoris, Alberto: *Encyclopedie de l'architecture nouvelle: ordre et climat américains*. Milán, Ulrico Hoepli, 1954.

43. Sartoris, Alberto: «Déficit del rascacielos», *Revista Nacional de Arquitectura*, 158 (1955), p. 1.

44. «Dibujo de Osbert Lancaster», *Revista Nacional de Arquitectura*, 118 (1951), sn.

45. «Dibujos del arquitecto inglés Osbert Lancaster en su libro «Façades and Faces»», *Revista Nacional de Arquitectura*, 157 (1955), p. 43.

46. Picardo, José Luis, *et alii*: *op. cit.*, p. 41.

47. Legados disponibles en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

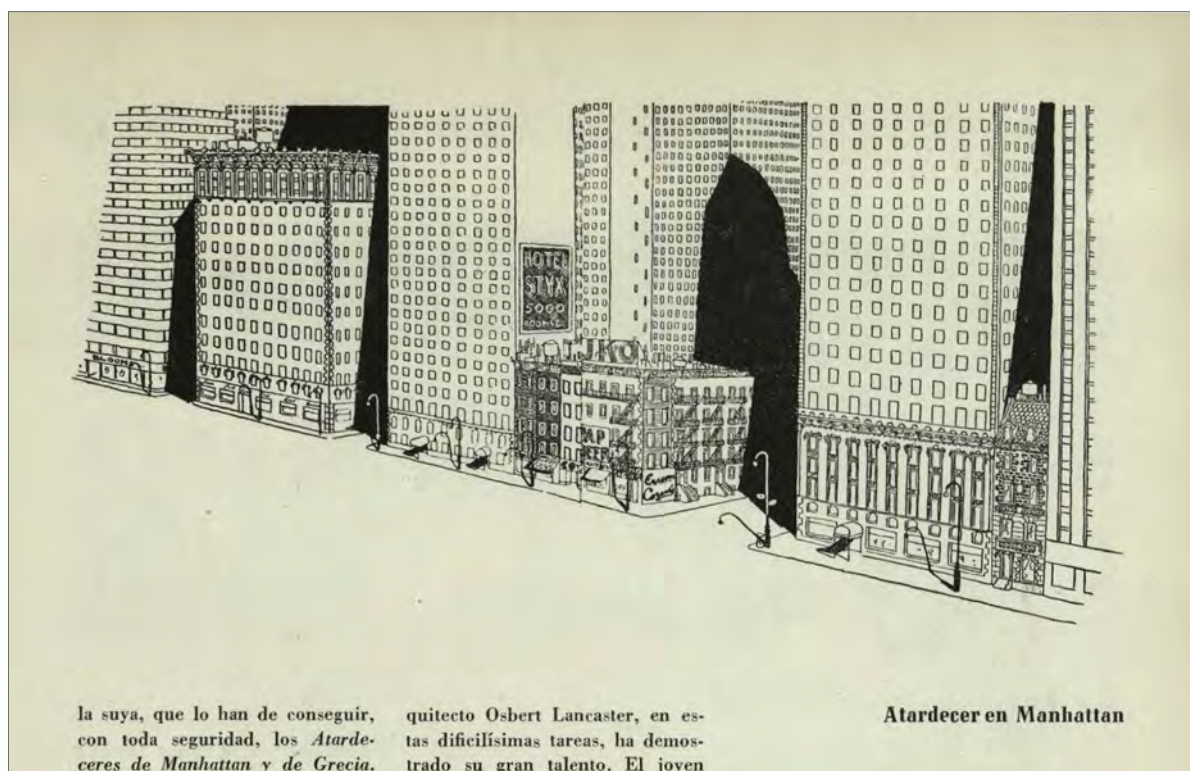


FIGURA 7. OSBERT LANCASTER (DIBUJO), *ATARDECER EN MANHATTAN*, VIÑETA TOMADA *FACADES AND FACES* (1950), UTILIZADA PARA ILUSTRAR EL ARTÍCULO DE ALBERTO SARTORIS SOBRE RASCACIELOS, EN *RNA*, 188 (OCTUBRE, 1951), P. 33. MADRID, COAM

A diferencia de los atardeceres de Grecia y Nueva York, el italiano y el bávaro no se acompañaron de comentario alguno, más allá de la atribución a su autor original. A pesar del aparente gusto por su obra, De Miguel no parecía conocer tan bien al propio Lancaster, al que calificaba de «arquitecto inglés»<sup>48</sup>, formación que ya se ha comentado que no tenía. En ambos atardeceres, de nuevo sin representación de personas, destacaba la figura de una estatua ecuestre situada en una plaza vacía conformada por fachadas de arquitectura renacentista o barroca, según la viñeta.

Pero, Lancaster no sólo miraba a la ciudad como realidad coetánea marcada por el funcionalismo, sino también como un ente en desarrollo. Así que la *Revista Nacional de Arquitectura* completó la selección de dibujos incluidos en ese primer artículo sobre el humor con cuatro más tomados de *Drayneflete Revealed* (FIGURA 8)<sup>49</sup>. Este libro narraba el desarrollo de la ciudad ficticia inglesa de Drayneflete apoyado en una serie de viñetas, entre las que destacan las sucesivas vistas del mismo cruce urbano, evolucionando en el tiempo, pero en el que permanecían algunos personajes, como un hombre cojo pidiendo limosna y un par de ciudadanos manteniendo una larga conversación a través de los siglos. Este es un recurso que recuerda al que ya utilizó

48. *Dibujos del arquitecto inglés...*, p. 43.

49. Lancaster, Osbert: *Drayneflete Revealed*. Londres, John Murray, 1949.



A.W.N. Pugin en su libro *Contrasts* (1841)<sup>50</sup>, en el que comparaba elementos y edificios en distintos momentos, para resaltar el deterioro arquitectónico provocado por la Revolución Industrial y que ya había empleado Lancaster en sus primeros trabajos para *Progress at Pelvis Bay*<sup>51</sup>.

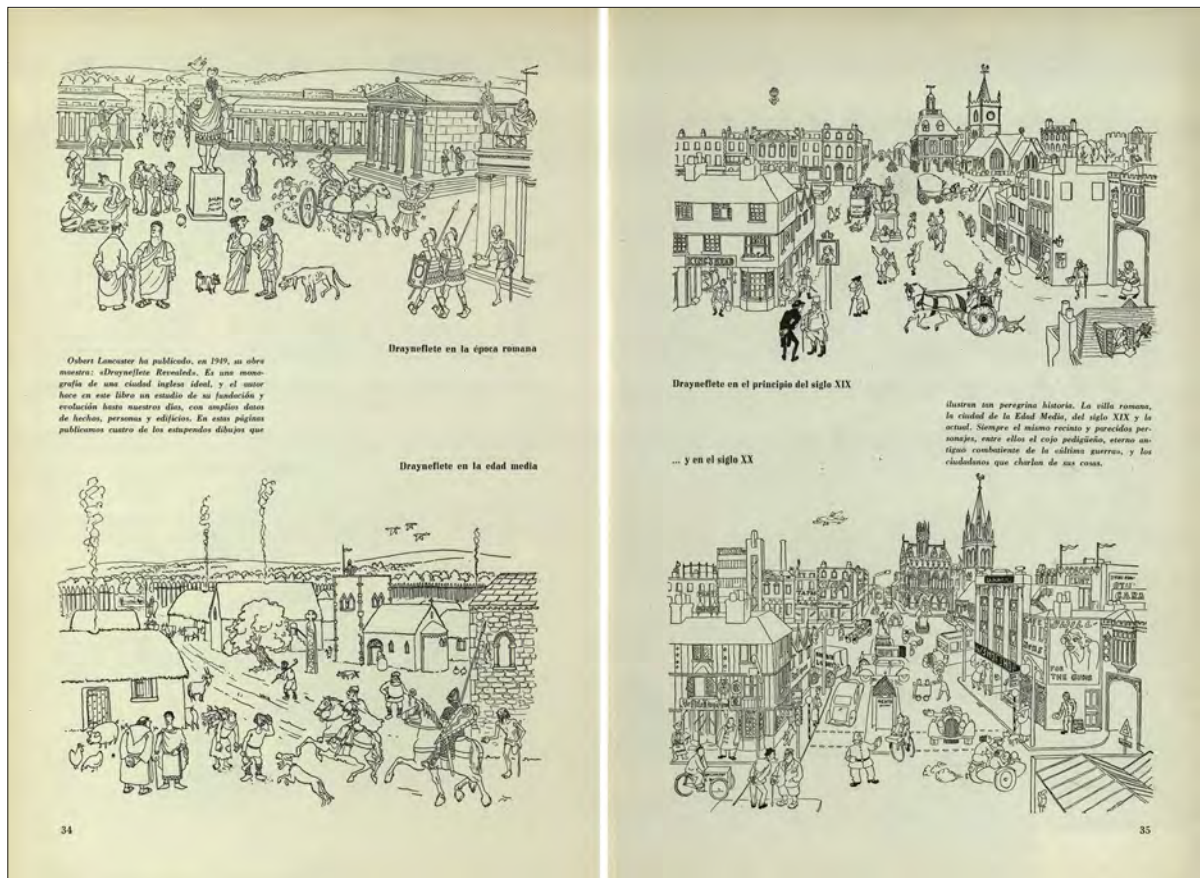


FIGURA 8. OSBERT LANCASTER (DIBUJO), VIÑETAS TOMADAS DE *DRAYNEFLETE REVEALED* (1949) USADAS PARA ILUSTRAR «EL HUMOR EN LA ARQUITECTURA», EN *RNA*, 118 (OCTUBRE DE 1951), PP. 34-35. MADRID, COAM

## LAS VIÑETAS DE OSBERT LANCASTER EN LAS SESIONES DE CRÍTICA

Como en el caso de Steinberg, tal vez la presencia más interesante de las ilustraciones de Lancaster se produjera asociada a la publicación de las Sesiones de Crítica de Arquitectura. En la celebrada en 1951, presentada por el periodista Víctor de la Serna y dedicada a conocer la opinión de los ciudadanos sobre la arquitectura del momento, se utilizaron tres viñetas incluidas en *Homes Sweet Homes*<sup>52</sup>. Alejadas

50. Pugin, Augustus Welby Northmore: *Contrasts: or, a parallel between the noble edifices of the middle ages, and corresponding buildings of the present day*. Londres, C. Dolman, 1841.

51. Lancaster, Osbert: *Progress at Pelvis Bay*. Londres, John Murray, 1936. Véase Powers, Alan: *op. cit.*, p. 158.

52. Lancaster, Osbert: *Homes Sweet...*

de sus textos originales una vez más, las imágenes se organizaron en una columna, como una secuencia de interiores de los siglos XVII, XIX y XX, bajo la que se añadía una frase del ponente: «Desde hace cien años las cosas acontecen de muy distinta manera...» (FIGURA 9)<sup>53</sup>. Así, se resumía gráficamente una de las ideas principales de la presentación del periodista: la «tremenda revolución operada [gracias a la arquitectura moderna] en medio siglo»<sup>54</sup>.



FIGURA 9. OSBERT LANCASTER (DIBUJO), VIÑETAS TOMADAS DE HOMES SWEET HOMES (1939) PARA ILUSTRAR LA SESIÓN DE CRÍTICA «OPINIONES DEL HOMBRE DE LA CALLE», EN RNA, 120, (DICIEMBRE, 1951), P. 37. MADRID, COAM

53. De la Serna, et alii: «Opiniones del hombre de la calle», *Revista Nacional de Arquitectura*, 120 (1951), p. 38.

54. *Idem*, p. 37.



Sin embargo, Lancaster no era exactamente un «partidario resuelto de la arquitectura funcional»<sup>55</sup>, como sí se declaraba De la Serna. El inglés no era totalmente favorable al funcionalismo, que consideraba una «reacción comprensible y, en general, elogiada frente al disfraz de la arquitectura del siglo XIX»<sup>56</sup>, pero extrema e irracional en el dogmatismo de algunos de sus principios<sup>57</sup>. Así lo había reflejado en el estilo «Funcional» en *Homes Sweets Homes*<sup>58</sup>, que representó como un interior de grandes ventanas y paredes lisas sin rastro de decoración, habitado por un personaje significativamente parecido a Le Corbusier (FIGURA 6). Esta era precisamente la tercera viñeta que el equipo de redacción —o Carlos de Miguel— eligió para representar el siglo XX, expresión de una arquitectura con espacios flexibles, concebidos desde un paradigma funcional que permitía adaptarse a los cambios que estaban dándose en los modos de vida, especialmente en el ámbito doméstico. Las viñetas de Lancaster, aisladas de sus textos y colocadas como una serie, se utilizaron para ilustrar la defensa que De la Serna hizo de la arquitectura moderna, algo que no coincidía exactamente con la opinión de Lancaster ni con la de otros arquitectos españoles participantes en el debate. Entre ellos, Luis Moya consideraba que el funcionalismo poco tenía que ver con la adecuación del edificio a sus fines, sino que era más bien dogmático, ya que había sustituido su significado original por un ‘catálogo de soluciones formalistas’ y ‘normas rígidas’ que, entre otras cosas, producían edificios no adecuados a su entorno<sup>59</sup>.

Por otra parte, un lector observador podría haber apreciado que el personaje *corbusieriano* parecía algo enfurruñado<sup>60</sup>, tal vez porque, a pesar de disponer de una gran terraza moderna, no podía utilizarla por culpa de la frecuente lluvia británica, una circunstancia que el dibujante utilizaba para criticar la validez de un estilo supuestamente internacional<sup>61</sup>. Moya coincidía con Lancaster en la inutilidad global de ciertos elementos propiciados por el funcionalismo, como las terrazas o los grandes ventanales, que tampoco resultaban adecuados para el clima y las costumbres de Castilla<sup>62</sup>. En definitiva, a pesar de perder algo de su significado y tono original, cabe resaltar que las viñetas de Lancaster ilustraron uno de los grandes

55. *Idem*, p. 36.

56. Lancaster, Osbert: *A cartoon history...*, p. XVI.

57. Para una discusión en profundidad sobre la postura de Lancaster frente a la arquitectura moderna y el funcionalismo, véase Powers, Alan: *op. cit.*

58. Lancaster, Osbert: *Homes Sweet...*, pp. 76-77.

59. De la Serna, *et alii*: *op. cit.*, p. 44.

60. Esa expresión de desagrado con aspectos de la arquitectura moderna abundaba en las viñetas de Lancaster. De hecho, la *Revista Nacional de Arquitectura* abrió el artículo sobre el humor en la arquitectura con una ilustración que mostraba a una señora, primero, relajada en un salón abigarrado y, luego, enfurruñada en un aséptico interior moderno (Lancaster, Osbert: *Façades and...*, p. 62). Bajo el dibujo original, en la revista se añadió una frase un tanto ambigua que no expresaba exactamente la intención original: ‘La feliz solterona ha decidido poner al día su cuarto de estar’ (FIGURA 1).

61. Lancaster, Osbert: *Pillar to...*, p. 80 Este interior era la pareja complementaria del exterior llamado «Funcional del siglo XX» representado en *Pillar to Post* (*Idem*, p. 81), en el que el personaje *corbusieriano*, tomando el sol en la terraza de su casa moderna, miraba con preocupación las nubes que comenzaban a formarse en el cielo.

62. De la Serna *et alii*: *op. cit.*, p. 45.

temas de discusión durante la década de 1950, especialmente en las primeras SCA: la pertinencia del funcionalismo en la arquitectura española<sup>63</sup>.

Una vez más, las ciudades llevarían a Lancaster a ilustrar otra SCA. En enero de 1957, se publicaba la ya mencionada dedicada a las «Plazas», donde se incluirían sus últimas intervenciones en la revista<sup>64</sup>. La sesión planteaba que estos enclaves urbanos habían dejado de servir como lugares de reunión y centros cívicos debido al desmedido crecimiento de las ciudades, la aceleración de la vida y, especialmente, el aumento del tráfico rodado. Así lo expresó el arquitecto José Luis Picardo en la ponencia que habría la sesión y que se ilustró con varias vistas de la Draynefleete de Lancaster en las épocas romana, medieval y coetánea. Efectivamente, el centro cívico de Draynefleete, en sus inicios reservado a las personas, se tornaba caótico y hostil con la invasión del automóvil (FIGURA 10).



FIGURA 10. OSBERT LANCASTER (DIBUJO), VIÑETA «DRAYNEFLETE DEL SIGLO XX» TOMADA DE DRAYNEFLETE REVEALED (1949) PARA ILUSTRAR LA SESIÓN CRÍTICA «PLAZAS», EN RNA, 181 (ENERO, 1957), P. 23. MADRID, COAM

63. Además de la sesión «Funcionalismo y ladrillismo» (Vivanco, Luis Felipe; Colás Hontán, Enrique; Sáenz de Oiza, Francisco Javier: «Funcionalismo y ladrillismo», *Revista Nacional de Arquitectura*, 119 (1951), pp. 34-48), en 1951 destacan las dedicadas al edificio de la ONU (Moya Blanco, Luis, et alii: *op. cit.*) y las basílicas de Aránzazu y de la Merced (Cabrero, Francisco Asís, et alii: «Las basílicas de Aránzazu y de La Merced» *Revista Nacional de Arquitectura*, 114 (1951), 30-43).

64. Picardo, José Luis, et alii: *op. cit.*, p. 22-23.

Resulta por ello llamativo que esta secuencia no concluyese con «La Drayneflete del mañana» (FIGURA 11)<sup>65</sup>, una vista aérea de la ciudad en la que las vías de circulación ostentaban todo el protagonismo mientras que los edificios —históricos descontextualizados y bloques modernos— quedaban disgregados en unas enormes manzanas. A pesar de la conveniencia de esta última viñeta, es probable que el director la descartase por no seguir el formato de las otras viñetas de Drayneflete<sup>66</sup>. Estas se acompañaron de una breve apostilla que, como en otras ocasiones, intentaba recalcar la comunicación crítica: «No precisan comentario estos deliciosos ‘cartones’»<sup>67</sup>.

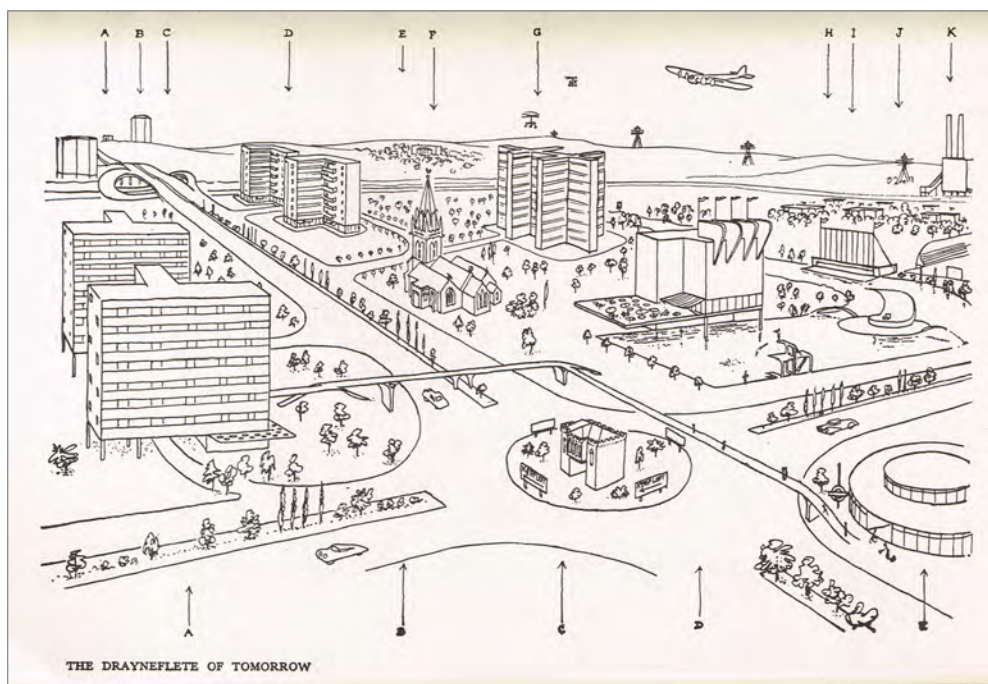


FIGURA 11. OSBERT LANCASTER (DIBUJO), VIÑETA «EL DRAYNEFLETE DEL MAÑANA», PUBLICADA EN DRAYNEFLETE REVEALED (1949), P. 47, MADRID, COAM

## CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto, se puede concluir que estas viñetas de humor sirvieron para ilustrar los principales debates del ámbito arquitectónico español de la década de 1950. En unos años en los que la arquitectura española se encontraba en crisis tras la Guerra Civil, con la necesidad de reconstrucción del país y el rechazo a las

65. Lancaster, Osbert: *Drayneflete...*, p. 47.

66. Como se puede apreciar en la FIGURA 11 esta viñeta final ya no mostraba la vista de una calle ni en ella aparecían los personajes recurrentes de las anteriores. También incluía una serie de llamadas a una leyenda que el director habría que tenido que eliminar para su copia. Además, su encuadración en la publicación original era distinta: mientras que el resto de las viñetas de Drayneflete se habían impreso a doble página, 'La Drayneflete del mañana' ocupaba sólo una cuartilla, lo que tal vez dificultaba su reproducción con suficiente calidad.

67. Picardo, José Luis, *et alii*: *op. cit.*, p. 22.

vanguardias modernas por parte del régimen, la capacidad del grafismo y el humor para condensar ideas complejas fue aprovechada por el nuevo director de la *Revista Nacional de Arquitectura*, Carlos de Miguel, para dar cabida a estos temas entre las páginas de la publicación. Así, ya fuera de forma aislada, o acompañando textos críticos, en la revista estas viñetas satirizaron de manera brillante aspectos de la arquitectura moderna, especialmente el auge del funcionalismo, y los problemas de la ciudad que se empezaban a atisbar en esos años.

Resulta evidente que De Miguel admiraba la obra de los humoristas gráficos y, especialmente la de Osbert Lancaster. A pesar de ello, y aunque la obra humorística original del ilustrador se componía de texto y dibujo, en la revista sus viñetas aparecían aisladas, sin el contexto que las completaba. Obviamente, al no ir acompañadas de sus textos, perdían significado y buena parte de su intención original. El humor gráfico maneja una serie de códigos basados en la complicidad entre dibujante y lector. La exageración, la contradicción, incluso —en ocasiones— la incongruencia son características que no tienen cabida en la crítica escrita y que, sin embargo, cobran todo su sentido al aparecer como parte de un mensaje humorístico. El dibujante lanza un mensaje contradictorio, chocante para cualquiera que no sea capaz de descodificarlo a través del humor. En cierto modo, se está apelando a la inteligencia del receptor, que se siente reconocido cuando «coge el chiste». Y esa relación se rompe cuando, en el caso que nos ocupa, interviene Carlos de Miguel.

Cabría pensar que esta injerencia echa por tierra la intención original del autor de la viñeta, cuando, por el contrario, parece que, más allá de la pérdida, se genera una nueva capa de interés, un sentido diferente que aporta complejidad al análisis de estos dibujos. Es evidente que el mensaje original era efectivo para las circunstancias en que estaba concebido y, sin embargo, la intervención de Carlos de Miguel aportaba contexto y adaptaba el humor anglosajón a una realidad social muy diferente. Esto es algo que probablemente pudo suceder de forma involuntaria, provocado por las dificultades para la comprensión del idioma inglés por parte del director<sup>68</sup>, quien bien podría haber seleccionado las viñetas por su mero impacto visual y su capacidad para ilustrar todas estas cuestiones.

Con la llegada de la década de 1960 y la asunción generalizada de muchos de los preceptos modernos por parte de los arquitectos españoles, los debates sobre el estilo y el funcionalismo fueron dejando paso cada vez más a las discusiones acerca del crecimiento demográfico descontrolado, el tráfico en las ciudades y la especulación con el suelo. En cualquier caso, con el regreso definitivo de la revista al COAM y la recuperación de su denominación original como *Arquitectura*, la manera de ilustrar la revista fue cambiando sustancialmente. Así, con algo más de presupuesto para la publicación, la gráfica fue evolucionando en la medida en la que entraron en nómina fotógrafos de la talla de Paco Gómez y diseñadores como Juan José Morales. Unos años más tarde también se contó con la colaboración fija del conocido dibujante

---

68. Fullaondo, Juan Daniel; Muñoz, María Teresa: *Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo I. Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)*. Madrid, Kain, 1994, p. 35.

Lorenzo Goñi<sup>69</sup>. Aunque sus ilustraciones no eran tan humorísticas, el uso de recursos como su característica exageración de corte surrealista las dotaba de un cierto tono satírico. En 1974 la revista incluso llegó a tener su propia ‘Sección de Humor’, aunque su duración fue breve<sup>70</sup>. Más allá de la publicación colegial, las viñetas han continuado siendo una herramienta destacada dentro de los medios de difusión y crítica arquitectónica españoles e internacionales, con numerosos autores reconocidos<sup>71</sup>. Sin embargo, eso forma parte de un momento mucho más reciente en el que es más que probable que los libros de Lancaster descansaran ya en las estanterías de la biblioteca de Carlos de Miguel.

---

69. Su participación en la revista se dio entre 1966 y 1970, con ilustraciones para las secciones de ‘Crítica cinematográfica’, ‘Lo que vemos’ y ‘Lo que usamos’.

70. La sección sólo contó con cuatro entregas entre octubre de 1974 y marzo de 1975. Las tres primeras incluyeron viñetas de José Antonio Loriga y la última de G. Ximénez.

71. Bravo de Laguna Socorro, Alberto: «Imaginario arquitectónico e imagen del maestro moderno. Tres publicaciones de Hellman, Focho y Babina», *Revista EGA*, 29 (2017), p. 218-227.



## REFERENCIAS

- «Arquitectura moderna», *Revista Nacional de Arquitectura*, 81 (1948), sn.
- «Dibujo de Alan Dunn», *Revista Nacional de Arquitectura*, 153 (1954), sn.
- «Dibujo de Alan Dunn», *Revista Nacional de Arquitectura*, 135 (1953), p. IX.
- «Dibujo de Alan Dunn», *Revista Nacional de Arquitectura*, 80 (1948), sn.
- «Dibujo de Osbert Lancaster», *Revista Nacional de Arquitectura*, 118 (1951), sn.
- «Dibujo de Steinberg», *Revista Nacional de Arquitectura*, 108 (1950), sn.
- «Dibujos del arquitecto inglés Osbert Lancaster en su libro "Façades and Faces"», *Revista Nacional de Arquitectura*, 157 (1955), p. 43.
- «Drawn for the RECORD by Alan Dunn», *Architectural Record*, 7 (1951), p. 17.
- «Los von der Architektur», *Illustriertes Wiener Extrablatt*, (1 de enero de 1911), p. 7.
- Bravo de Laguna Socorro, Alberto: «Imaginario arquitectónico e imagen del maestro moderno. Tres publicaciones de Hellman, Focho y Babina.», *Revista EGA*, 29 (2017), pp. 218-227.
- Butragueño, Belén; Salgado, María Asunción; Raposo, Javier Francisco: «Retórica gráfica. El dibujo del arquitecto como herramienta de comunicación crítica», *Arte, Individuo y Sociedad*, 3, vol. 29 (2017), pp. 587-602.
- Cabrero, Francisco Asís, y otros: «Las basílicas de Aránzazu y de La Merced», *Revista Nacional de Arquitectura*, 114 (1951), pp. 30-43.
- Capitel, Antón: «Madrid como centro de influencia arquitectónica. Apuntes para un esbozo histórico», *Común*, 1, (1979), pp. 13-26.
- De la Serna, Victor, y otros: «Opiniones del hombre de la calle», *Revista Nacional de Arquitectura*, 120 (1951), pp. 35-48.
- De Miguel, Carlos: «Número recopilatorio de 25 años de la Revista Nacional de Arquitectura y la revista Arquitectura», *Arquitectura*, 169-170 (1973).
- Equipo editorial: «Presentación», *Revista Nacional de Arquitectura*, 1, (1941), p. 3.
- Equipo editorial: «Osbert Lancaster. El humor en la arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, 118 (1951), pp. 32-35.
- Esteban-Maluenda, Ana: *La modernidad importada: Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2007.
- Fernández Alba, Antonio: «Para una localización de la arquitectura española de posguerra», *Arquitectura*, 20, (1961), pp. 20-32.
- Fullaondo, Juan Daniel: «Fenomenología de Carlos de Miguel», *Nueva Forma*, 95 (1973), pp. 42-54.
- Fullaondo, Juan Daniel; Muñoz, Maria Teresa. *Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo I. Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)*. Madrid, Kain, 1994.
- Hidalgo de Cavildes, Rafael: «Notas para una arquitectura de postguerra», *ABC*, (26 de julio de 1939), p. 6.
- Lancaster, Osbert: *A cartoon history of architecture*. Boston, Gambit, 1975.
- Lancaster, Osbert: *Drayneflete Revealed*. Londres, John Murray, 1949.
- Lancaster, Osbert: *Façades and Faces*. Londres, John Murray, 1950.
- Lancaster, Osbert: *Homes Sweet Homes*. Londres, John Murray, 1939.
- Lancaster, Osbert: *Pillar to post*. Londres, John Murray, 1938.
- Lancaster, Osbert: *Progress at Pelvis Bay*. Londres, John Murray, 1936.

- Lueder, Christoph: «Saul Steinberg's 'Graph Paper Architecture'. Humorous Drawings and Diagrams as Instruments of Critique» en Rosso, Michela: *Laughing at Architecture: Architectural Histories of Humor, Satire and Wit*. Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2019, pp. 209-228.
- Moya Blanco, Luis, y otros: «Edificio de la ONU visto por arquitectos españoles: sede permanente de la ONU en Nueva York (EEUU)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 109 (1951), pp. 20-44.
- Otegui, Idoia: *Los humores de la arquitectura. De lo gráfico a lo irónico*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Alcalá, 2023.
- Picardo, José Luis, y otros: «Plazas. Sesión de Crítica de Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, 181 (1957), pp. 19-46.
- Powers, Alan: «Osbert Lancaster: Architectural Humor in the Time of Functionalism» en Rosso, Michela: *Laughing at Architecture: Architectural Histories of Humor, Satire and Wit*. Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2019, pp. 153-172.
- Pugin, Augustus Welby Northmore: *Contrasts: or, a parallel between the noble edifices of the middle ages, and corresponding buildings of the present day*. Londres, C. Dolman, 1841.
- Rogers, Ernesto Nathan; Tyrwhitt, Jaqueline: *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad*. Barcelona, Hoepli, 1955.
- Rosso, Michela (ed.): *Laughing at Architecture: Architectural Histories of Humor, Satire and Wit*. Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2019.
- Sartoris, Alberto: «Déficit del rascacielos», *Revista Nacional de Arquitectura*, 158 (1955), pp. 1-2.
- Sartoris, Alberto: *Encyclopedie de l'architecture nouvelle: ordre et climat americains*. Milán, Ulrico Hoepli, 1954.
- Smith Jr., Herbert L.: «Alan Dunn», *Architectural Record*, (julio 1974), pp. 87-90.
- Steinberg, Saul: «Recapitulation», *The Architectural Review*, 648, Número especial 'Man Made America' (1950), pp. 371-375.
- Steinberg, Saul: «The City», *Flair*, 8 (1950), pp. 75-90.
- Vaquero Turcios, Joaquín: «¿Qué es España? La imagen exterior», en Esteban-Maluenda (ed.): *España importa. La difusión de la arquitectura moderna extranjera*. Madrid: Mairera, 2011, pp. 91-116.
- Vivanco, Luis Felipe; Colás Hontán, Enrique; Sáenz de Oiza, Francisco Javier: «Funcionalismo y ladrillismo», *Revista Nacional de Arquitectura*, 119 (1951), pp. 34-48



# ¿EL SUR A LA FUERZA? UNA MIRADA GENEALÓGICA Y SITUADA AL COLECTIVO ARTÍSTICO AGUSTÍN PAREJO SCHOOL

## THE SOUTH BY FORCE? A GENEALOGICAL AND SITUATED APPROACH TO AGUSTÍN PAREJO SCHOOL ARTISTIC COLLECTIVE

Lola Visglerio Gómez<sup>1</sup>

Recibido: 03/07/2024 · Aceptado: 24/03/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.41814>

### Resumen

El colectivo artístico malagueño Agustín Parejo School ocupa un lugar fundamental en la repolitización del arte español de los años ochenta. Sin embargo, su producción se considera anómala y excepcional en Andalucía, vinculándola a la influencia de corrientes artísticas estatales e internacionales. Este artículo problematiza la deslocalización que ha permeado en los análisis críticos sobre este colectivo y propone a cambio una mirada genealógica y situada a su trayectoria desde su arraigo en el territorio andaluz. Para ello, se analizan los diálogos que Agustín Parejo School estableció con las reivindicaciones políticas de la Andalucía transicional y con el debate sobre las identidades territoriales, que reemergió tras la muerte de Franco en diversas regiones del país. Todo ello servirá para cuestionar la excepcionalidad de su práctica en el contexto artístico andaluz y para tantear la existencia de genealogías invisibilizadas en los relatos sobre el arte en el Estado español.

### Palabras clave

Agustín Parejo School; arte y política; genealogías artísticas; conocimiento situado; arte español de los años ochenta; transición política; Andalucía

### Abstract

The Málaga-based artistic collective Agustín Parejo School occupies a fundamental place in the repoliticization of Spanish art in the 1980s. However, their production is considered anomalous and exceptional in Andalusia, frequently attributed to the influence of national and international artistic currents. This paper problematizes the delocalization that has permeated critical analyses of this collective and instead proposes a genealogical and situated perspective on their trajectory, rooted in

---

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: [dolores.visglerio@uam.es](mailto:dolores.visglerio@uam.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3177-1038>

Andalusian territory. To this end, it examines the dialogues that Agustín Parejo School established with the political demands of transitional Andalusia and the debate on territorial identities that re-emerged after Franco's death in various regions of the country. This analysis will serve to reconsider the exceptional nature of their practice within the Andalusian artistic context and to explore the existence of other genealogies that have been obscured in narratives about art in the Spanish state.

### Keywords

Agustín Parejo School; art and politics; artistic genealogies; situated knowledges; Spanish art of the 1980s; political transition; Andalusia

.....



Una mañana del verano de 1990, los muros, vallas publicitarias y cabinas telefónicas de Málaga aparecieron ocupados por el lema «El Sur a la Fuerza». Estas palabras completaban la parte inferior de un cartel cuyo motivo principal era una fotografía en blanco y negro de una bailaora flamenca, acompañada de varios guitarristas y mujeres ataviadas con trajes de lunares (FIGURA 1). A primera vista, ni la imagen ni el texto resultarían llamativos para cualquier transeúnte distraído, pues responden a la perfección a tantos eslóganes e imágenes publicitarias utilizados como reclamo turístico o como propaganda política disfrazada de promoción cultural, en la España de los años noventa.

Es probable que así fuera como el creador del cartel, el colectivo artístico Agustín Parejo School (en adelante APS) pretendía, a priori, que este fuera leído<sup>2</sup>. Al fin y al cabo, el trabajo de APS, activo en Málaga desde finales de los años setenta y hasta mediados de los noventa, partía de las mismas textualidades, visualidades y retóricas de los medios de masas, de cara a disputar el poder que estos detentaban a la hora de dirigir deseos, voluntades, costumbres y subjetividades<sup>3</sup>. Esta es la estrategia utilizada en el mencionado cartel, cuyo supuesto cometido publicitario queda alterado al dedicarle una mirada algo más atenta.

Es así como identificamos un elemento que distorsiona la composición: la bandera nazi que ondea en el margen izquierdo de la imagen, que extrae abruptamente a la bailaora del imaginario folklorizante y estereotipado en el que nuestra mirada distraída la situaba, al tiempo que lanza paralelismos entre el uso propagandístico del flamenco por parte del franquismo y sus alianzas con el régimen hitleriano. Por su parte, el texto que acompaña a la imagen, que traslada un sentido de familiaridad y extrañeza similar al de esta, nos devuelve al tiempo contemporáneo. Así, «El Sur a la Fuerza» parodia el eslogan del PSOE para las elecciones al Parlamento de Andalucía de 1990: «La Fuerza del Sur». Con tan solo cambiar el orden de las palabras, se revierte el tópico y el sur deja de ser el destino turístico —pasional y exótico— por excelencia, para convertirse en un espacio de reclusión sin escapatoria posible.

Al integrar este cartel en la textura mediática de la ciudad (FIGURA 2), confundido entre el resto de propaganda electoral, APS realizaba una intervención estético-política que no había sido habitual en la escena del arte español de los años ochenta,



FIGURA 1. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL, *EL SUR A LA FUERZA*, 1990. COLECCIÓN MACBA. Fundación MACBA © Agustín Parejo School

2. Utilizaré el concepto de «colectivo artístico» en aras de la simplificación, aunque, como señala Jesús Alcaide, «APS no es un artista o grupo artístico sino relaciones entre individuos donde lo artístico se da siempre por añadidura». Vid. Alcaide, Jesús: «Nosotros fuimos todos», en Alcaide, Jesús (ed.): *Agustín Parejo School*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2016, p. 15.

3. Fernández Salgado, María: «La centralidad del lenguaje en la obra de Rogelio López Cuenca», *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 26 (2016), p. 102.

aunque empezaría a serlo en la de los noventa. Ciertamente, como se ha destacado en distintos análisis sobre su trayectoria, la unión de arte, política y activismo de APS fue pionera en el Estado español desde la llegada de la democracia. Ello explica que, en la última década, hayan aumentado los trabajos sobre este colectivo<sup>4</sup>, así como su presencia en exposiciones y colecciones de arte contemporáneo<sup>5</sup>.



FIGURA 2. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL, *EL SUR A LA FUERZA*, 1990. COLECCIÓN MACBA. Fundación MACBA © Agustín Parejo School

Este interés por el trabajo de APS no resulta extraño, dada la relevancia que lo reviste, que puede ser sintetizada en tres grandes aspectos. El primero de ellos es su capacidad para vincular arte e intervención social desde un lenguaje experimental y de alto contenido político; el segundo de ellos es su anonimato, pues nunca se supo con exactitud quiénes formaban el grupo de «los Parejo», como informalmente se los conocía<sup>6</sup>. Ambas cuestiones quedan redimensionadas al ser promovidas, además, en unos años de rauda incremento del capital económico y simbólico del nombre autoral y de afianzamiento de la obra de arte como bien de consumo, como fueron los ochenta<sup>7</sup>. La tercera y última característica que suele subrayarse en los textos críticos sobre APS es *lo situado* de su práctica artística, entendido este concepto desde la epistemología crítica de Donna Haraway y su defensa del «conocimiento situado»<sup>8</sup>. De nuevo, esta cuestión adquiere más relevancia si atendemos al contexto, dado que lo habitual entre los artistas españoles de los años ochenta fue priorizar

4. Alcaide, Jesús: *op. cit.*, y Méndez Baiges, María Teresa: «Arte y activismo urbano en los ochenta. El proyecto *Sin Larios* de Agustín Parejo School», *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, extra 3 (2013), pp. 309-326.

5. Es el caso de las exposiciones *Agustín Parejo School*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (2016) o *Gelatina Dura. Historias escamoteadas de los 80* (MACBA, 2016). Más recientemente, APS también ha logrado una posición destacada en la reorganización de la colección del Museo Reina Sofía.

6. Para conocer el porqué del nombre, véase Alcaide, Jesús: *op. cit.*, p. 16.

7. López Cuenca, Alberto: «El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80», *Revista de Occidente*, 273 (2004), pp. 21-36.

8. Haraway, Donna J.: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.

la internacionalización como medio para lograr notoriedad en la escena del arte contemporáneo<sup>9</sup>.

Querría detenerme en este último punto. Pues, a pesar de que APS tuvo, en efecto, una trabazón muy fuerte con el contexto andaluz desde el que operaba, la importancia que se le ha concedido a este en la literatura académica ha sido más bien escasa<sup>10</sup>. Ha habido una tendencia a analizar a APS desde el marco de su anomalía y «excepcionalidad» y, en todo caso, a vincular su trabajo al de otros colectivos artísticos o «grupos de afinidad» del resto del Estado, como Preiswert o Estrujenbank, a pesar de que estos empezaron su trayectoria más de diez años después de que lo hiciera APS. Uno de los aspectos más llamativos de esta descontextualización en los análisis existentes sobre este colectivo es la escasa atención que se ha prestado a su problematización de los usos de la identidad andaluza en el debate político coetáneo, cuya importancia considero central en su obra, como ha quedado patente en la imagen que abre este texto.

En las líneas que siguen, mi objetivo será paliar en lo posible esta laguna historiográfica, cuya principal consecuencia ha sido la deslocalización de la producción artística de APS y, en paralelo, la invisibilización de Andalucía en los relatos críticos sobre el arte español de los años setenta y ochenta. Según mi hipótesis, la práctica de este colectivo cobra otras capas de significado si atendemos al «espacio de consumo vernáculo» en el que produjo y al que dirigió sus intervenciones artísticas y mediáticas. Lo vernáculo aquí no es sinónimo de masas ni de popular, aunque bebería de ambos conceptos. En este texto lo utilizaré con el sentido que propone el historiador del arte Kobena Mercer, para quien lo vernáculo hace referencia a la «naturaleza antagonista» que surge en la división social entre lo popular, o lo perteneciente o relativo al pueblo, y las reglas y normas de la oficialidad, «que delimitan lo que es y lo que no es permisible en la vida pública»<sup>11</sup>.

Para contrastar la hipótesis de partida, analizaré varios trabajos en los que APS utiliza los símbolos andaluces para cuestionar el proceso de normalización autonómica de Andalucía, pero también para testar su operancia en la recuperación del pasado reivindicativo de esta región. En un segundo momento, examinaré la actualización de ese pasado revolucionario en las luchas sociales de los ochenta, que APS emprende por medio de la reapropiación de formas vernáculas, simbólicas y políticas de «lo andaluz». Asimismo, a lo largo del texto, haré dialogar las obras de este colectivo con las de otros artistas andaluces, cuyo trabajo se orientó hacia problemáticas similares. Ello servirá para repensar la supuesta excepcionalidad de APS y para tantear la existencia de otras genealogías artísticas en Andalucía, hasta ahora invisibilizadas en los relatos vigentes sobre el arte en el Estado español.

9. Verdú Schumann, Daniel A.: «Art Policies, Identity, and Ideology in Spain During the 1980s», en De Haro, Noemí; Mayayo, Patricia y Carrillo, Jesús (eds.): *Making Art History in Europe After 1945*. Nueva York, Londres, Routledge, 2020, pp. 195-211.

10. Es una opinión compartida por otros autores. Vid. López Cuenca, Alberto: «Narrating Dissident Art in Spain: The Case of Desacuerdos. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública (2003-2005)», en De Haro, Noemí; Mayayo, Patricia y Carrillo, Jesús (eds.): *Making Art History in Europe After 1945*. Nueva York, Londres, Routledge, 2020, pp. 261-262.

11. Mercer, Kobena (ed.): *Pop art and vernacular cultures*. Londres, Iniva y The MIT Press, 2007, p. 10.

## TRANSPARENCIA Y OPACIDAD DE «LO ANDALUZ» EN AGUSTÍN PAREJO SCHOOL

Como indiqué al iniciar este texto, el cartel *El Sur a la Fuerza* ocupó las calles de Málaga durante las elecciones autonómicas de 1990. Esta circunstancia no es casual, pues muchas piezas de APS coincidieron con periodos electorales. Es el caso de 1982, cuando hicieron su primera exposición, *Agit-pop de octubre*, en la que intervinieron sobre carteles electorales; o 1986, cuando realizaron las piezas *Málaga Euskadi da*, *Consignas* o *Caucus*, esta última parodiando una campaña electoral<sup>12</sup>. Esta periodicidad se explica por la importancia que tuvieron los materiales y eslóganes políticos en APS, pero también por el interés de este colectivo en zarandear las nociones asumidas en la construcción social y política de «lo andaluz». No olvidemos que las primeras campañas electorales de la democracia en España fueron momentos de alto consumo identitario, sobre todo en aquellas regiones en las que la conquista de la autonomía se había vivido con intensidad, y cuyos réditos eran disputados por distintas fuerzas políticas, como ocurría en Andalucía.

En esta región, la aprobación del Estatuto de Autonomía —alcanzada en 1981— ocupó un lugar fundamental en el debate público desde la muerte del dictador. Para entender las particularidades regionales de este proceso, conviene recordar que Andalucía llevaba décadas arrastrando un déficit industrial, agravado por la guerra civil y la política autárquica de posguerra. En los años sesenta, los Planes de Desarrollo dejaron fuera a buena parte de la región, que pasó a ser una de las más desindustrializadas del país, por lo que se volcó hacia la agricultura, la industria agroalimentaria y la minería<sup>13</sup>. Una de las consecuencias directas de este desajuste de Andalucía con respecto al resto del Estado fue la emigración masiva que provocó. Se calcula que, entre 1962 y 1973, una media de 100.000 andaluces y andaluzas abandonó anualmente la región hacia otras partes del país —sobre todo, Cataluña, que acogió a un 59,70% del total— o al extranjero<sup>14</sup>.

De entre todas las causas que explicaban la precaria realidad de Andalucía al final de la dictadura, las más repetidas fueron el centralismo del Estado y la dependencia. Por esta razón, el apoyo social a la autonomía fue masivo entre los y las andaluzas, en cuyo imaginario colectivo la descentralización y el logro del autogobierno se equiparaban a la mejora de sus condiciones de vida más básicas. Así quedó reflejado en las multitudinarias manifestaciones del 4 de diciembre de 1977, cuando casi dos millones de personas salieron a la calle para reclamar una autonomía para

12. Para un análisis detallado de estas piezas puede consultarse Pujals Gesalí, Esteban: «El arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España 1980-2000», en Carrillo, Jesús y Estella Noriega, Iñaki (eds.): *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. San Sebastián, Granada, Barcelona y Sevilla, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA, 2004, pp. 152-160 y Alcaide, Jesús: *op. cit.*, pp. 13-33.

13. Cruz Artacho, Salvador: *De la memoria dormida a la lucha y conquista de la Autonomía Política para Andalucía en la Transición Democrática, 1939-1981*. Sevilla, Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, 2017, p. 36.

14. Díaz Quidiello, José Luis (dir.): *Atlas de la historia del territorio de Andalucía*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, p. 55.

Andalucía en los mismos términos y condiciones que el resto de los territorios del país<sup>15</sup>.

Hubo muchos artistas que se implicaron en esta y en otras causas políticas y sociales de especial incidencia en Andalucía en esos años. A pesar de su relevancia, esta producción artística no es suficientemente reconocida en la actualidad. Es el caso, por ejemplo, de la trayectoria del granadino Juan de Loxa, que en 1973 realizó *Es preciso armarla* (FIGURA 3). En esta pieza, unas pesadas letras de metal, imantadas contra una superficie con la bandera andaluza, esperan a ser movidas por el público para formar la palabra «Andalucía». La sutileza con la que Loxa utiliza la polisemia de la palabra «armar» era una estrategia necesaria en el contexto dictatorial todavía vigente: había que *armar* Andalu-



FIGURA 3. JUAN DE LOXA, *ES PRECISO ARMARLA*, 1973. Fundación Casa Natal de Blas Infante, Ayuntamiento de Casares

lucía, es decir, darle un contenido y una razón de ser que la legitimaran como sujeto político; pero también era preciso *armar a* Andalucía, es decir, proveerla de las herramientas necesarias para hacer efectivos sus derechos y reivindicaciones<sup>16</sup>.

Tanto Juan de Loxa, como otros artistas andaluces de esa época, como José Caballero, con su *Propuesta para una bandera andaluza* (1977) o el colectivo La Carpeta, con su *Acción escénica sobre Andalucía* (1984), utilizaron los símbolos andaluces para reflexionar sobre la función social y política que estos cumplieron en el despertar democrático del país<sup>17</sup>. Como es sabido, en ese momento, las lenguas y símbolos nacionales y regionales cobraron gran peso en la puesta en escena, no solo de los partidos nacionalistas, sino de muchos de los situados en el espectro de la izquierda, así como en otras movilizaciones políticas sin vinculación partidista<sup>18</sup>.

Al igual que Loxa o Caballero, también APS exploró la potencialidad política de los símbolos andaluces. No obstante, mientras los primeros lo hicieron durante el momento de mayor efervescencia de la lucha por la autonomía y sus reivindicaciones asociadas, en APS habría que esperar hasta la segunda mitad de los ochenta para encontrar un interés similar. Destacan, en este sentido, las obras que el colectivo presentó en la exposición *Consignas*, celebrada en la galería Pedro Pizarro de Alhaurín el Grande (Málaga) en 1986. Se trata de una serie de pinturas con textos referidos a la actualidad política, de los que destacan los que llevan el lema «Som

15. Contreras Becerra, Javier: *Cuando Andalucía despertó: el movimiento andalucista durante el proceso de cambio político (1976-1982)*. Córdoba, Almuzara, 2019.

16. Para saber más sobre Juan de Loxa, véase Castro, Olalla (ed.): *Juan de Loxa. Resistir en el margen*. Granada, Patronato Cultural Federico García Lorca, 2018 y De Loxa, Juan: *Juegos reunidos (memoria 1967-2007 y pico)*. Salobreña, Granada, Alhulia, 2009, pp. 11-28.

17. Para saber más sobre estas obras, véase: Madrigal Neira, Marián: *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 151 y La Carpeta: *La Carpeta*. Granada, Diputación de Granada y Ayuntamiento de Granada, 1986.

18. Díaz Alonso, Diego: *Disputar las banderas. Los comunistas, España y las cuestiones nacionales (1921-1982)*. Gijón, Trea, 2019, p. 364.



una noció». Para una de estas obras APS utilizó como soporte el cartel del Partido Andalucista para las elecciones autonómicas de ese año<sup>19</sup>. Recortada sobre un fondo con la bandera de Andalucía —pintado con toscas pinceladas de raigambre expresionista—, APS había escrito la frase «Som una noció», a través de la cual se dejaba ver el rostro del candidato y el eslogan de campaña (FIGURA 4).



FIGURA 4. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL, *CONSIGNAS*, 1986. Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo © Agustín Parejo School

En los escasos análisis que existen sobre *Consignas*, las piezas que utilizan la bandera de Andalucía suelen obviarse, en beneficio de las que parodian la bandera española<sup>20</sup>, lo que dificulta la vinculación de esta serie con el contexto político andaluz, al tiempo que aplanan sus múltiples significados. En cambio, si contemplamos estas obras a la luz de la trayectoria de APS, no solo se comprueba

19. El Partido Andalucista (PA) fue el heredero del Partido Socialista de Andalucía (PSA), partido fundado en 1976, de ideología de izquierdas y andalucista, que desempeñó un papel de gran importancia en el proceso autonómico andaluz.

20. Alcaide, Jesús: *op. cit.*, pp. 22-23. Por ejemplo, el Museo Reina Sofía, que dispone de tres obras de esta serie (dos de ellas con la bandera española), no dispone de ninguna con la bandera andaluza.

la importancia que tuvieron los símbolos andaluces en toda su producción, sino también cómo este colectivo no partía de cero en el ejercicio de su resignificación. Al contrario, este tipo de piezas se insertan en una genealogía iniciada, entre otros, por los mencionados Loxa y Caballero.

Ahora bien, cuando estos últimos realizaron sus piezas, el significante de la bandera aún no albergaba un significado concluso y definitivo, a diferencia del momento que elige APS, en el que esta ya ha sido asumida como mecanismo simbólico de representación del poder. En efecto, si en 1977 la colocación de una *arbonaida*<sup>21</sup> en un edificio público desencadenaba cargas policiales que acabaron en un asesinato<sup>22</sup>, menos de diez años después, en 1986, la bandera de Andalucía decoraba fachadas de ayuntamientos, diputaciones provinciales, comisarías de policía y el mismísimo Parlamento de Andalucía. Por lo tanto, no tenía sentido reflexionar sobre lo que este símbolo podía potencial y colectivamente encarnar, sino deconstruir el significado ideológico que ya comportaba.

Ese alejamiento de la cualidad utópica y transformadora del símbolo se materializa en APS a partir de un tratamiento irónico tanto en lo visual, como en lo lingüístico. Por una parte, el uso del término «noció» en lugar de «nació» cuestiona la reivindicación nacionalista e identitaria que tanto predicamento tuvo en la transición democrática andaluza<sup>23</sup>: ¿somos verdaderamente una *nación*?, ¿o la nación se trata solo de una *noción* sin contrapartida social real, más allá de su provecho electoralista? El uso del catalán también nos hace pensar en la reivindicación de la legitimidad histórica de Cataluña en el proceso de consecución de la autonomía, que habría invisibilizado las de otros territorios con menor presencia mediática.

Visualmente sucede algo similar, al dejar ver, a través del propio símbolo, el mecanismo de su instrumentalización partidista. De tal forma, si una de las cualidades de los símbolos nacionales es que, a priori, como significantes, son opacos —es decir, «más allá de su forma perceptible (...), no sabemos qué contenido político pueden contener»<sup>24</sup>— APS los vuelve (semi)transparentes. Esa pérdida de opacidad tiene gran potencia poética y política en el contexto, pues alude a la pérdida de multivocalidad —es decir, de la capacidad de «albergar y proyectar multitud de significados»<sup>25</sup>— que la oficialización de la autonomía impuso sobre unos símbolos que nacieron y crecieron al albor no de una, sino de múltiples reivindicaciones sociales, populares y de clase, del pueblo andaluz.

Una de las consecuencias de la pérdida de multivocalidad que sufrieron los símbolos andaluces al llegar a las instituciones oficiales fue la amnesia histórica que

21. «Arbonaida» es una palabra que proviene del árabe andalusí «albulaida», diminutivo de «balad», que significa «tierra pequeña» o «mi tierra». Es un término no oficial utilizado para referirse a la bandera de Andalucía.

22. Me refiero a la tragedia ocurrida durante la manifestación en pro de la autonomía para Andalucía que recorrió las calles de Málaga ese día, en la que Manuel José García Caparrós, un joven militante de Comisiones Obreras, fue alcanzado por una bala que acabó con su vida durante las cargas policiales que sucedieron a la colocación de una bandera andaluza en la fachada de la Diputación.

23. De los Santos López, José María: *Sociología de la transición andaluza*. Málaga, Editorial Librería Ágora, 1990.

24. Angosto Ferrández, Luis Fernando: «La bandera española en contexto, ¿qué simboliza?», *Nueva Tribuna*, 24 mayo 2020 [en línea] <https://www.nuevatribuna.es/articulo/sociedad/bandera-espanola-contexto-simboliza/20200524182833175271.html> [Consultado: 11 de junio de 2024].

25. *Ibidem*.

los acompañó. Esta sería motivo de interés en muchas de las piezas que hizo APS en los años que siguieron a su exposición *Consignas*. Así pues, si hasta ahora hemos visto cómo las obras de «los Parejo» problematizaron la oficialización de la autonomía y los mecanismos identitarios y simbólicos que la refrendaron; a continuación, expondré cómo su producción también denunció —y trató de reparar— los olvidos que había llevado aparejados esa normalización autonómica.

## OLVIDOS PACTADOS Y AÑORANZAS CONSCIENTES

Cuando hablo de normalización autonómica, me refiero al proceso mediante el cual la consolidación del autogobierno para Andalucía no alcanzó el grado de transformación social que reclamaba la sociedad civil, al no dar respuesta a los problemas que asediaban a las capas populares de esta región. Recordemos que la precaria situación del andaluz de a pie había estado en la base ideológica del andalucismo político y había alimentado la lucha jornalera y de clase que le dio razón de ser<sup>26</sup>. Con el asentamiento de las instituciones autonómicas, esta herencia reivindicativa fue relegada al olvido, en un ejercicio de amnesia que se entendió necesario para situar a Andalucía en un marco de normalización institucional estatal y europea.

Este «pacto del olvido» adquirió solidez y legitimidad gracias al papel estratégico que ocupó en la nueva línea ideológica de la Junta de Andalucía, en manos del PSOE. A partir de 1984, se consumaba una nueva etapa en el proceso autonómico andaluz, en la que los organismos institucionales dejaron atrás el discurso del subdesarrollo y de la identidad regionalista/nacionalista<sup>27</sup>. Este discurso, que era el que había dado la victoria a este partido en los distintos comicios democráticos, fue sustituido por otro basado en la «vertebración» y la «modernización». No obstante, como señalaba más arriba, su talante «optimista» difícilmente encajaba con los ínfimos datos de ocupación y renta per cápita de Andalucía, ni tampoco con la gran agitación social que vivía el campo andaluz<sup>28</sup>.

La capacidad de los símbolos andaluces —y de su carga histórica y política— para dar cuenta de esta contradictoria y paradójica situación también fue explorada por APS. En 1986, un año después de *Consignas*, la Peña Wagneriana —un efímero grupo musical formado por Juan Antonio y Rogelio López Cuenca, Alain Piñero y Antonio Urbano, miembros todos de APS— lanzaba el maxiepé *Hirnos de Andalucía*<sup>29</sup>.

26. Cobo Romero, Francisco: *Revolución campesina y contrarrevolución franquista en Andalucía: conflictividad social, violencia política y represión franquista en el mundo rural andaluz, 1931-1950*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2004.

27. Caro Cancela, Diego: *Cien años de socialismo en Andalucía (1885-1985)*. Cádiz, Quorum Editores, 2013, pp. 647-648. Dicho discurso identitario había tenido también su correlato en la promoción cultural de la Junta de Andalucía y otras instituciones oficiales a través del arte contemporáneo. Vid. Torre Amerighi, Iván: «Andalucía en la contemporaneidad: 1978-2008. Aproximación a las construcciones de unas identidades plásticas a través del catálogo artístico», *Atrio Revista de Historia del Arte*, 26 (2020), pp. 266-290.

28. Caro Cancela, Diego: *op. cit.*, p. 641.

29. Peña Wagneriana: *Hirnos de Andalucía*. ¡Ojú qué caló! Ubrique, Grabaciones Matasellos, 1987.

En una de las maquetas de la portada aparece una fotografía en blanco y negro de jornaleros andaluces, que se encuentra semi oculta por un fondo con la bandera de Andalucía (FIGURA 5).

En esta obra, «los Parejo» vuelven a la transparencia/opacidad de los símbolos andaluces, pero esta vez con el objeto de evidenciar su papel en el ocultamiento o el camuflaje de las históricas luchas jornaleras de Andalucía. Al hacer ver un imaginario andaluz —y andalucista— que parecía remontarse a la guerra civil y la dictadura y que estaría, a priori, superado en la Andalucía moderna e internacional de los ochenta, APS reivindicaba otros pasados, como el de la colectivización y la

revolución agraria, que no prosperaron. Al mismo tiempo, los hacía dialogar con un presente en el que la proliferación de símbolos no lograba contener esa huida de Andalucía a la que muchas personas seguían abocadas. De ahí el doble e irreverente sentido de la palabra «hinos», un juego polisémico que ya aparecía en Juan de Loxa y en *Consignas*.

En un artículo de época, Esteban Pujals se refería a esta dislocación histórica y temporal de las piezas de APS a partir de los conceptos de «nostalgia» y «añoranza consciente»<sup>30</sup>. Con ello, el autor aludía a la recuperación que APS hacía de una iconografía y unos modos de hacer «radicales», que habían sido productivos durante la dictadura, pero que parecían fuera de lugar durante los años ochenta, cuando la esperanza de que la transición abriera un debate profundo sobre el devenir político del país se había truncado<sup>31</sup>. Pujals relaciona la cuestión de la «radicalidad» con el protagonismo que tuvieron las vanguardias históricas y la estética soviética en la producción del colectivo malagueño, una vinculación que también aparece en otros análisis sobre APS<sup>32</sup>.

No obstante, desde mi lectura, ese anacronismo —o añoranza consciente— también se acomoda al modo como «los Parejo» utilizaron un imaginario y una estética «radical andalucista» que, como hemos visto, tampoco tenía ya predicamento ni en la esfera pública andaluza, ni en la española. Ahora bien, en APS, el rescate de ese imaginario pasa por su activación en el presente. Es decir, no se trata de restaurar los significados de los símbolos y referencias del pasado, sino de jugar con la memoria de los espectadores y con las capas de significado que el uso descontextualizado de los mismos provee en la Andalucía de los ochenta. Una de las canciones del maxiepé *Hinos de Andalucía* es reveladora de cómo opera esa actualización de significados en APS.



FIGURA 5. PEÑA WAGNERIANA, MAQUETA DE LA PORTADA DEL MAXIEPÉ «HIRNOS DE ANDALUCÍA», 1987. Colección Juan Antonio López Cuenca © Agustín Parejo School

30. Pujals Gesalí, Esteban: «Po-ética de la renuncia. Agustín Parejo School», *Arena Internacional del Arte*, 3 (junio 1989), p. 62.

31. *Idem*, p. 62.

32. Alcaide, Jesús: *op. cit.*, pp. 19-20 y Méndez Baiges, María Teresa: *op. cit.*, pp. 311-312.

Me refiero al tema titulado ¡Ojú qué caló! En clara alusión al himno de Andalucía —cuyo estribillo original dice: «Andaluces, levantaos / Pedid tierra y libertad»—, la letra de la canción intercala las frases «Andaluces, levantaos», «¡Ojú qué caló!», con palabras que, en forma de pastiche, recorren hitos de las luchas populares andaluzas —«lucha jornalera», «Paco Casero»<sup>33</sup>—; tópicos de lugares, personajes y productos gastronómicos asociados a Andalucía —«viuda de Paquirri», «Puerto Banús», «molletes de Antequera»—; circunstancias y sucesos geopolíticos de importancia para la región —«base de Rota», «Sexta Flota»—; así como personajes y obras clásicas de la tradición artística y literaria andaluza —«Platero y yo», «León y Quiroga»—.

En el videoclip de la canción, todas estas referencias se enuncian sobre imágenes de postales, fotografías de prensa, publicidad y otros materiales realizados por los APS, que no siempre acompañan de manera literal a las palabras pronunciadas<sup>34</sup>. Esta «falta de concordancia» actualiza los significados de imágenes y palabras de forma simultánea, al tiempo que añade connotaciones divergentes a las asumidas en el consumo cotidiano de estas. De tal modo, la «lucha jornalera» se acompaña de una imagen del conflicto palestino y es precedida por una postal de un coche de caballos en la Feria de Sevilla; la referencia a Sierra Nevada aparece sobre la fotografía en blanco y negro de un desierto que nuestro imaginario sitúa en el norte de África, y Badolatosa (un municipio de la provincia de Sevilla) es asimilado a una ikurriña.

Los significados que acumulan estas asociaciones de imagen y texto solo son totalmente legibles en el espacio de consumo vernáculo al que van dirigidas. Es así como entendemos la vinculación que establecen entre los debates identitarios y nacionalistas sobre «lo andaluz» y los conflictos sociales y políticos de los que esta región era, a la vez, *sujeto* y *objeto*. Me refiero, entre otras cosas, a la especial vulnerabilidad de Andalucía ante el proceso de rearme de la Guerra Fría, al ser la única comunidad autónoma del Estado con dos bases militares estadounidenses, resultado de las alianzas entre la España de Franco y EE. UU.; al acelerado proceso de urbanización de la costa malagueña, resultado del turismo de «sol y playa» impulsado por el desarrollismo franquista; o al conflicto del Sáhara occidental y el papel de Andalucía en su estrecha vinculación geográfica, histórica y colonial con el norte de África.

Esta preocupación por el olvido de un pasado que sigue operando en el presente revela la pulsión genealógica del trabajo de APS. Como es sabido, la construcción de genealogías ha sido una enseñanza de la metodología feminista<sup>35</sup>, que también ha demostrado su potencialidad para la Historia del arte y la Cultura visual<sup>36</sup>. Asimismo, esta se revela como una herramienta de especial importancia y significado en geografías particularmente heridas por el olvido historiográfico, como la andaluza,

33. Francisco Casero Rodríguez fue un líder jornalero, fundador del Sindicato de Obreros del Campo.

34. El videoclip puede visionarse al completo: [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=jual8AR3JBo> [Consultado: 11 de junio de 2024]

35. Pollock, Griselda (ed.): *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. Londres, Nueva York, Routledge, 2005, pp. XII-XX.

36. Soto Calderón, Andrea: *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, 2023.



gracias a su capacidad para recuperar, hilar y traer al presente los ecos, relaciones y silencios que nos llegan del pasado, más que reconstruir una cronología basada en hitos y grandes nombres.

Además de que podamos, desde el hoy, «realizar performativamente una genealogía» sobre el arte andaluz de los ochenta, es decir, «instituir la en su hacer»<sup>37</sup>, el análisis situado de APS demuestra que el espíritu genealógico ya atravesaba su propia producción artística. Se trata de un interés que es rastreable en otros artistas coetáneos y que se nutre, en parte, de las fuertes reivindicaciones sociales de esta década, en las cuales estaba muy presente la memoria de la dictadura y del antifranquismo, pero también el pasado imperialista y colonialista del país. Sin ir más lejos, las problemáticas que aparecen en el videoclip *¡Ojú qué caló!* tuvieron su respuesta en la emergencia de un amplio movimiento por la paz y ecologista en Andalucía; en la formación de asociaciones en defensa de la vivienda; o de plataformas anti-imperialistas y de solidaridad con los países latinoamericanos<sup>38</sup>.

La implicación directa o indirecta de APS en estas demandas fue muy intensa. De hecho, las alianzas entre artistas y movimientos sociales durante los años ochenta en Andalucía revelan que la hegemonía que tuvo la lucha por la autonomía opacó otras reivindicaciones políticas e identitarias en el territorio, que no se desactivaron con la aprobación del Estatuto. Al igual que ocurrió con la memoria de esas luchas, los y las artistas que se comprometieron con ellas también tuvieron escaso eco mediático e historiográfico. Este olvido pasó por su total inexistencia en los relatos histórico-artísticos o por su inclusión en los mismos de forma deslocalizada, como ha ocurrido con APS. Es por ello por lo que, en el último epígrafe de este texto, antes de pasar a sus conclusiones, me detendré en el modo como este colectivo se vinculó a distintas reivindicaciones de los años ochenta a partir de una experimentación artística de fuerte anclaje local, en la que no se abandona el uso irreverente, pero también productivo, de referentes simbólicos, luchas históricas y formas vernáculas sobre «lo andaluz».

## CONTRA LOS LÍMITES DE LA AUTONOMÍA

En uno de los fotogramas del videoclip *¡Ojú qué caló!*, un miembro de APS sostiene en sus manos un mapa físico del continente africano, al que se le ha superpuesto, en una escala absurdamente distorsionada, el mapa político de la comunidad autónoma andaluza (FIGURA 6). En otro momento del video, se contraponen imágenes del desierto a fotografías de territorios andaluces, cuyos nombres son herederos de la presencia musulmana en la región, como Guájar Faragüit, localidad perteneciente al municipio de Los Guájares (Granada). Y todo ello delante de un

37. *Idem*, p. 17.

38. Del Río Sánchez, Ángel; Talego Vázquez, Félix y Coca Pérez, Agustín: «De la protesta: apuntes sobre los nuevos movimientos sociales en Andalucía», en Jiménez de Madariaga, Celeste y Hurtado Sánchez, José (coords.): *Andalucía. Identidades culturales y dinámicas sociales*. Sevilla, Aconcagua Libros, 2012, pp. 209-60.



FIGURA 6. PEÑA WAGNERIANA, FOTOGRAMA DEL VIDEOCLIP DE LA CANCIÓN OJÚ QUÉ CALÓ. MAXIEPÉ «HIRNOS DE ANDALUCÍA», 1987. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=jual8AR3JBo>

fondo con bandas blancas y verdes —como la bandera andaluza—, que cualquier persona procedente de esta región identifica como un toldo de feria.

En estos ejemplos, «los Parejo» demuestran su capacidad para anticiparse a algunas de las preocupaciones que otros y otras artistas españolas incorporaron a sus obras a partir de los años noventa. Es en este momento cuando, con motivo de la celebración de la Exposición Universal de Sevilla de 1992 (Expo'92), los problemas relativos a la herencia colonial española en África y, sobre todo, en América Latina, ganaron centralidad en la escena del arte español<sup>39</sup>. Como ha señalado Giulia Quaggio, el PSOE —en el gobierno del país y también de la comunidad autónoma andaluza— vio en la organización de esta efeméride una oportunidad para formular y celebrar una identidad nacional asociada más al pasado remoto del imperio español, que al más reciente de la dictadura franquista<sup>40</sup>.

La denuncia de esa recuperación celebratoria del pasado colonialista español, en su problemática asociación con la herencia de la dictadura, ocupó a muchos y muchas artistas, dentro y fuera de Andalucía, durante esos años. Es el caso del colectivo Juan del Campo —formado por Chema Cobo, Abraham Lacalle, Pedro G. Romero y Luis Navarro—, en obras como *Tapas* (1993) (FIGURA 7), o de artistas como

39. Godoy Vega, Francisco: *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Badajoz, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018, pp. 135-139.

40. Quaggio, Giulia: «La modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regenerada de España», *Historia y Política*, 35 (2016), pp. 96-106.

Camino Lasso, con *Roja y gualda* (1992) (FIGURA 8) o Encarni Lozano, con *Son de mi raza* (1992), todas ellas presentadas en el Colegio de Arquitectos de Málaga de forma coetánea o inmediatamente posterior a la celebración de la Expo'92. Se trata de un espacio al que APS estaba muy vinculado y en el que este colectivo también expuso con asiduidad<sup>41</sup>.

Las piezas de artistas como Juan del Campo, Lozano y Lasso demuestran la capacidad que tuvieron ciertas prácticas artísticas para dar cuenta y alinearse, de forma consciente o inconsciente, con el movimiento social y popular contra la Expo'92 que tomó las calles de Sevilla, España y muchos países de Latinoamérica desde la década previa<sup>42</sup>. Es también el caso de las obras más tardías de APS, como las de la exposición *Agustín Parejo School presenta Lenin Cumbe* (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1992), en las que se evidencia una crítica anticolonial muy explícita, presentada de nuevo a través de la ironía y el humor<sup>43</sup>.

Con todo, resulta de nuevo llamativo que sean obras como la que acabo de mencionar —que ha formado parte hasta septiembre de 2025 de la presentación permanente de la colección del Museo Reina Sofía— las que más protagonismo hayan tenido a la hora de ilustrar la crítica anticolonial de APS. Sin embargo, este colectivo puso igual empeño en abordar otra realidad colonial en España, como es su relación con África, mostrada bajo un prisma muy localizado en el contexto andaluz. Así lo vemos en el mencionado videoclip, que nos muestra las paradojas que existen entre la vinculación histórica de Andalucía con su pasado musulmán y la discriminación que sufrían —y sufren— las minorías religiosas y personas racializadas en el mismo. Se trata de una realidad que para los y las malagueñas de APS resultaba muy cercana, dada la constante y dramática llegada de migrantes africanos a sus costas.

La manera en que APS nos presenta esta contradicción resuena hondamente con la posición, a un tiempo,

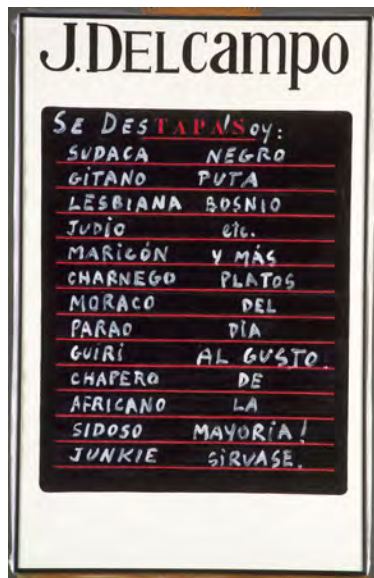


FIGURA 7. JUAN DEL CAMPO, TAPAS, 1993. Colección Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga



FIGURA 8. CAMINO LASSO, ROJA Y GUALDA, 1992. Fotografía: archivo personal Tecla Lumbreras

41. Lumbreras Kraüel, Tecla: *La gestión cultural en las organizaciones profesionales. El caso del Colegio de Arquitectos de Málaga (1983-1993)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Málaga, 2015, pp. 107-164.

42. El documental *Prohibido volar (disparan al aire)*, dirigido por Julio Sánchez Veiga y Mariano Agudo Blanco (Sevilla: Intermedia Producciones, 1997) recoge testimonios sobre las manifestaciones contra la Expo'92 en Sevilla, que acabaron con varios heridos por disparos de la policía. Puede visionarse al completo: [en línea] <https://vimeo.com/40755420> [Consultado: 7 de diciembre de 2024]. Para saber más sobre estos graves sucesos, véase: Crespo Arnold, Marcos: «Sevilla 1992, el gran expolio», *El Salto Andalucía*, 25 de junio de 2017 [en línea] <https://www.elsaltodiario.com/represion/sevilla-1992-el-gran-expolio> [Consultado: 7 de diciembre de 2024].

43. Para saber más sobre esta exposición, véase el catálogo: Parejo School, Agustín: *Agustín Parejo School presenta Lenin Cumbe*. Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1992.

«orientalizada y orientalizadora» de Andalucía con respecto a sus otros. Susan Martin-Márquez sitúa el origen de esta doble condición en el proceso de «(auto) exotización» que intelectuales españoles y extranjeros ejercieron sobre sí mismos a partir de la recuperación de al-Andalus en el siglo XIX y de la inquietud que, como contrapartida, generó esta recuperación en otra parte de la élite española<sup>44</sup>. Esta última respondió proyectando «su 'propia' alteridad» sobre África y Oriente Medio y, también, sobre «otros españoles», en alusión a los andaluces<sup>45</sup>.

Esta dialéctica entre lo orientalizador y lo orientalizado se actualizaba en la Andalucía transicional. El andalucismo político había sacado del olvido el pasado andalusí como forma de legitimar la reivindicación autonomista y sus propias ambiciones de gobierno. De hecho, el ideario del Partido Socialista de Andalucía se emplazó dentro de un espíritu panarabista y estableció lazos con movimientos políticos de diversos países del continente africano<sup>46</sup>. Ahora bien, la relación entre ese pasado y las aspiraciones europeístas que defendía este partido —y también otros que vieron pronto la utilidad de dicha estrategia<sup>47</sup>— se sostenía sobre un equilibrio inestable y contradictorio. Por una parte, se defendía un orgullo «diferencial» andaluz, basado en su pasado musulmán, al tiempo que se reclamaba que se tratara a Andalucía como a una igual ante el resto de los territorios del Estado. Por otra parte, se apelaba al atraso secular de la región como eje vertebrador de su identidad, incidiendo en su condición de «colonia interior»<sup>48</sup>; mientras que, paralelamente, se daba la espalda a África en busca del abrazo modernizador de Europa.

Estas paradojas adquieren una total centralidad en el trabajo de APS y quedan perfectamente resumidas en sus aforismos —«Somos moros, estamos negros»— y en sus pintadas callejeras —«Málaga capital del Gran Magreb»—. De hecho, «los Parejo» volverían una y otra vez sobre las contradicciones que animaban este «hecho diferencial», iluminando los vínculos que existen entre la exotización de origen decimonónico de Andalucía, que fue extendida y actualizada por el franquismo, y la difícil situación de las clases populares andaluzas, las más olvidadas por los planes de desarrollo de la dictadura. Así lo comprobamos en su envío postal *Por favor estamos parado*, de 1987 (FIGURA 9)<sup>49</sup> —en 1986 Andalucía era la comunidad autónoma con la tasa más elevada de desempleo, más de tres puntos por encima de

44. Martin-Márquez, Susan: *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*. Barcelona, Bellaterra, 2011, p. 22.

45. *Ibidem*.

46. García Fernández, Javier: «Teoría marxista, cuestión nacional y anti-imperialismos en la segunda ola del andalucismo político (1970-1979)», en González Alcántud, José Antonio (ed.): *Sur. De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*. Madrid, Abada, 2022, pp. 77-79.

47. Ruiz Romero, Manuel: «La dialéctica andalucismo/socialismo en el contexto del sistema de partidos de la Transición. La emergencia nacionalista y la asunción estratégica de sus aportaciones por el PSOE (1977-1982)», *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 17 (2018), pp. 81-102.

48. Burgos, Antonio: *Andalucía, ¿tercer mundo?* Barcelona, Ediciones 29, 1971 y Grosso, Alfonso: *Andalucía, un mundo colonial*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972.

49. En esta misma línea, otra de sus intervenciones en el paisaje mediático del momento fue la distribución postal de grabaciones musicales bajo el sello de *Coordinadora de parados Trinidad-Perchel*.



la siguiente, Extremadura<sup>50</sup>—, o en las pintadas que realizaron en colaboración con el artista sevillano Joaquín de Molina.

Me refiero a *No nos llega ni el SIDA* (FIGURA 10), pintada que se enmarca en el inexorable avance de esta pandemia en España para incidir, irónicamente, en la situación periférica y el aislacionismo de Andalucía con respecto al resto del país; los cuales no evitaron, por supuesto, que el SIDA también llegara aquí<sup>51</sup>. Estas pintadas también demuestran la interseccionalidad de las luchas en las que se involucró APS y su capacidad para revelar los vínculos genealógicos, sociales e históricos que las unían y que, de alguna manera, las nutrían recíprocamente.

Además, tanto en *Por favor estamos parado* como en *No nos llega ni el SIDA*, se vuelve al juego lingüístico y paródico, por medio del cual «los Parejo» se reapropian de la exotización y orientalización con las que había sido mirada tradicionalmente Andalucía, y las ponen a funcionar en un sentido inverso. Se trata de un ejercicio estético, político y artístico de reapropiación desviada que aparece de modo muy claro en una de sus últimas intervenciones: *Sin vivienda* (1991). Esta fue una colaboración entre APS y la Asociación de Vecinos sin Vivienda, que se manifestaba cada miércoles por las calles de Málaga para reclamar su derecho a una vivienda digna. Esta demanda adquiriría una dimensión dramática en Málaga, capital de la Costa del Sol, una de las ciudades españolas que más crecimiento registró en los años ochenta y que resultó en una transformación urbanística de terribles consecuencias habitacionales, sociales y ecológicas.

La colaboración con esta asociación de vecinos consistió en la escenificación de una manifestación por las calles de Málaga, a partir de unas formas estéticas y coreográficas muy reconocibles en ese entorno de consumo vernáculo: la acción tomó la forma de una procesión de Semana Santa, con velas encendidas, banderas negras portadas a modo de cirios y banda de música incluida. En la cabecera de la manifestación ondeaba una gran bandera andaluza (FIGURA 11). En esta acción,



FIGURA 9. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL, *POR FAVOR ESTAMOS PARADO*, 1987. EDICIÓN DE POSTALES Y CALENDARIO CON GRAFFITIS CALLEJEROS. Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo © Agustín Parejo School



FIGURA 10. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL Y JOAQUÍN DE MOLINA, *NO NOS LLEGA NI EL SIDA*, FINALES DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA. Fuente: Cuevas del Barrio, Javier: «Construyendo genealogías», 2019, p. 110

50. González de Molina, Manuel: «El andalucismo político y la cuestión meridional», en González Alcantud, José Antonio (ed.): *Sur. De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*. Madrid, Abada, 2022, p. 43.

51. Cuevas del Barrio, Javier: «Construyendo genealogías. Memoria, imagen y espacio urbano en Málaga-Torremolinos entre los años sesenta y los ochenta», en *II Congreso de Arte y Políticas de Identidad*. Murcia, Universidad de Murcia, 27-29 de noviembre de 2019 [en línea] [https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/18929/Cuevas\\_delBarrio.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/18929/Cuevas_delBarrio.pdf?sequence=3&isAllowed=y) [Consultado: 11 de junio de 2024].



APS asimila y deconstruye la imaginaria popular y la cultura vernácula andaluza, utilizando el lugar central que esta ocupaba en las visiones hegemónicas sobre Andalucía, con el objetivo de alcanzar visibilidad en la esfera mediática y, de esta forma, lograr el cumplimiento de una demanda social<sup>52</sup>. En otras palabras, aquellas prácticas y rituales usados para exotizar y objetualizar a la comunidad andaluza son dados la vuelta, revelándose no como objetos, sino como sujetos agentes que reclaman salir del marco de la representación hacia aquel de la acción.



FIGURA 11. AGUSTÍN PAREJO SCHOOL Y ASOCIACIÓN DE VECINOS SIN VIVIENDA, *SIN VIVIENDA*, 1991. FOTOGRAMA DEL VÍDEO EMITIDO EN EL PROGRAMA *METRÓPOLIS* DE TVE. Fuente: <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-arte-corporativo/4194864/>

## LA FUERZA DE ¿QUÉ SUR?

Durante los años ochenta se produjo una reubicación de la lucha política en las calles andaluzas. Frente a la más propiamente andalucista, en pro de la autonomía, de los años setenta, se fortalecieron durante la década siguiente el feminismo, el pacifismo, el ecologismo, la lucha por la vivienda y la que problematizaba la relación de Andalucía con el pasado —y el presente— colonialista del país. Muchas de ellas incidirían en los límites que tuvo la normalización autonómica en este territorio, la cual fue incapaz de contener todo un fluir reivindicativo que desbordó los estrechos márgenes de la Constitución Española y del Estatuto de Autonomía para Andalucía.

Este artículo ha mirado hacia ese periodo de la historia andaluza y española a través de la actividad de Agustín Parejo School, con el objetivo de dilucidar en qué consistió exactamente esa condición situada de su práctica artística. Como se desprende del análisis realizado, la actividad artística, mediática y política de APS, pero también

52. Finalmente, la asociación logró sus reclamaciones.

de otros y otras artistas y colectivos anteriores y coetáneos a su actividad, se nutrió de la reactivación de la esfera pública andaluza durante los años ochenta, y de sus nuevas texturas, visualidades y formas de comunicación mediáticas. En esta nueva contraesfera pública siguieron gozando de gran importancia los símbolos andaluces, no del todo vaciados de su potencialidad política y emancipadora. Estos fueron utilizados por APS como forma de anclarse de forma crítica pero también productiva, a un contexto andaluz en proceso de cambio político.

Paralelamente, la selección de algunas obras poco conocidas de APS también ha desvelado los nexos genealógicos que este colectivo estableció entre las reivindicaciones y realidades sociales que precedieron y siguieron a la muerte de Franco, en lo que respecta a la región andaluza. El espíritu genealógico que se desprende del trabajo de estos y otros artistas andaluces de los setenta y ochenta resulta de gran interés, pues se posiciona contra la amnesia que prevaleció en la práctica artística más reconocida del periodo democrático.

Por último, se ha comprobado que la caja de herramientas culturales, simbólicas e iconográficas que aportaba el imaginario de «lo andaluz», resultaba sumamente productiva de cara a aterrizar estas cuestiones en el entorno de consumo vernáculo de la Andalucía de los años ochenta. El uso de estas referencias por parte de APS desvela no solo su vigencia, sino también la necesidad de utilizarlas para disputar lo que seguía siendo una definición estrecha y, en buena medida, exotizada, del sur andaluz. De hecho, el *sur* del que nos habla APS tiene su *fuerza* precisamente en la reapropiación de los mecanismos utilizados para su propia exotización y en la memoria de una herencia reivindicativa que no nació ni murió con la consecución de la tan ansiada autonomía.

## REFERENCIAS

- Alcaide, Jesús: «Nosotros fuimos todos», en Alcaide, Jesús (ed.): *Agustín Parejo School*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2016, pp. 13-33.
- Angosto Ferrández, Luis Fernando: «La bandera española en contexto, ¿qué simboliza?», *Nueva Tribuna*, 24 mayo 2020 [en línea] <https://www.nuevatribuna.es/articulo/sociedad/bandera-espanola-contexto-simboliza/20200524182833175271.html> [Consultado: 11 de junio de 2024].
- Burgos, Antonio: *Andalucía, ¿tercer mundo?* Barcelona, Ediciones 29, 1971.
- Caro Cancela, Diego: *Cien años de socialismo en Andalucía (1885-1985)*. Cádiz, Quorum Editores, 2013.
- Castro, Olalla (ed.): *Juan de Loxa. Resistir en el margen*. Granada, Patronato Cultural Federico García Lorca, 2018.
- Cobo Romero, Francisco: *Revolución campesina y contrarrevolución franquista en Andalucía: conflictividad social, violencia política y represión franquista en el mundo rural andaluz, 1931-1950*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2004.
- Contreras Becerra, Javier: *Cuando Andalucía despertó: el movimiento andalucista durante el proceso de cambio político (1976-1982)*. Córdoba, Almuzara, 2019.
- Crespo Arnold, Marcos: «Sevilla 1992, el gran expolio», *El Salto Andalucía*, 25 de junio de 2017 [en línea] <https://www.elsaltodiario.com/represion/sevilla-1992-el-gran-expolio> [Consultado: 7 de diciembre de 2024].
- Cruz Artacho, Salvador: *De la memoria dormida a la lucha y conquista de la Autonomía Política para Andalucía en la Transición Democrática, 1939-1981*. Sevilla, Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, 2017.
- Cuevas del Barrio, Javier: «Construyendo genealogías. Memoria, imagen y espacio urbano en Málaga-Torremolinos entre los años sesenta y los ochenta», en *II Congreso de Arte y Políticas de Identidad*. Murcia, Universidad de Murcia, 27-29 de noviembre de 2019 [en línea] [https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/18929/Cuevas\\_delBarrio.pdf?sequence=3](https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/18929/Cuevas_delBarrio.pdf?sequence=3) [Consultado: 11 de junio de 2024].
- De los Santos López, José María: *Sociología de la transición andaluza*. Málaga, Editorial Librería Ágora, 1990.
- De Loxa, Juan: *Juegos reunidos (memoria 1967-2007 y pico)*. Salobreña, Granada, Alhulia, 2009, pp. 11-28.
- Del Río Sánchez, Ángel; Talego Vázquez, Félix y Coca Pérez, Agustín: «De la protesta: apuntes sobre los nuevos movimientos sociales en Andalucía», en Jiménez de Madariaga, Celeste y Hurtado Sánchez, José (coords.): *Andalucía. Identidades culturales y dinámicas sociales*. Sevilla, Aconcagua Libros, 2012, pp. 209-60.
- Díaz Alonso, Diego: *Disputar las banderas. Los comunistas, España y las cuestiones nacionales (1921-1982)*. Gijón, Trea, 2019.
- Díaz Quidiello, José Luis (dir.): *Atlas de la historia del territorio de Andalucía*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2009.
- Fernández Salgado, María: «La centralidad del lenguaje en la obra de Rogelio López Cuenca», *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 26 (2016), pp. 100-112. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2016261418](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2016261418)
- García Fernández, Javier: «Teoría marxista, cuestión nacional y anti-imperialismos en la segunda ola del andalucismo político (1970-1979)», en González Alcantud, José Antonio

- (ed.): *Sur. De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*. Madrid, Abada, 2022, pp. 61-83.
- Godoy Vega, Francisco: *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Badajoz, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018.
- González de Molina, Manuel: «El andalucismo político y la cuestión meridional», en González Alcantud, José Antonio (ed.): *Sur. De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*. Madrid, Abada, 2022, pp. 37-59.
- Grosso, Alfonso: *Andalucía, un mundo colonial*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972.
- Haraway, Donna J.: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.
- López Cuenca, Alberto: «El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80», *Revista de Occidente*, 273 (2004), pp. 21-36.
- López Cuenca, Alberto: «Narrating Dissident Art in Spain: The Case of Desacuerdos. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública (2003-2005)», en De Haro, Noemi, Mayayo, Patricia y Carrillo, Jesús (ed.): *Making Art History in Europe After 1945*. Nueva York, Londres, Routledge, 2020, pp. 251-268.
- Lumbreras Kraüel, Tecla: *La gestión cultural en las organizaciones profesionales. El caso del Colegio de Arquitectos de Málaga (1983-1993)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Málaga, 2015.
- Madriral Neira, Marián: *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- Martin-Márquez, Susan: *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*. Barcelona, Bellaterra, 2011.
- Méndez Baiges, María Teresa: «Arte y activismo urbano en los ochenta. El proyecto Sin Larios de Agustín Parejo School», *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, extra 3 (2013), pp. 309-326. <https://doi.org/10.22530/ayc.2013.N3.1.284>
- Mercer, Kobena (ed.): *Pop art and vernacular cultures*. Londres, Iniva y The MIT Press, 2007.
- Pollock, Griselda (ed.): *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings, XII-XX*. Londres, Nueva York, Routledge, 2005.
- Pujals Gesalí, Esteban: «El arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España 1980-2000», en Carrillo, Jesús y Estella Noriega, Iñaki (eds.), *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. San Sebastián, Granada, Barcelona y Sevilla, Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA y UNIA, 2004, pp. 152-160.
- Pujals Gesalí, Esteban: «Po-ética de la renuncia. Agustín Parejo School», *Arena Internacional del Arte*, 3 (junio 1989), pp. 60-67.
- Quaggio, Giulia: «La modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regenerada de España», *Historia y Política*, 35 (2016), pp. 96-106. <https://doi.org/10.18042/hp.35.05>
- Ruiz Romero, Manuel: «La dialéctica andalucismo/socialismo en el contexto del sistema de partidos de la Transición. La emergencia nacionalista y la asunción estratégica de sus aportaciones por el PSOE (1977-1982)», *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 17 (2018), pp. 81-102. <https://doi.org/10.14198/PASADO2018.17.03>
- Soto Calderón, Andrea: *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, 2023.
- Torre Amerighi, Iván: «Andalucía en la contemporaneidad: 1978-2008. Aproximación a las construcciones de unas identidades plásticas a través del catálogo artístico», *Atrio Revista de Historia del Arte*, 26 (2020), pp. 266-290.

Verdú Schumann, Daniel A.: «Art Policies, Identity, and Ideology in Spain During the 1980s», en De Haro, Noemi, Mayayo, Patricia y Carrillo, Jesús (ed.): *Making Art History in Europe After 1945*. Nueva York, Londres, Routledge, 2020, pp. 195-211.



## **DOSSIER**

### **VI(R)AJES. EFECTOS CULTURALES DE LA MOVILIDAD EN ESPAÑA**

Editado por Alicia Fuentes Vega e Irene García Chacón

### **TRAVELS, TWISTS, TURNS. CULTURAL EFFECTS OF MOBILITY IN SPAIN**

Edited by Alicia Fuentes Vega and Irene García Chacón



# INTRODUCCIÓN. MOVILIDAD Y CULTURA MATERIAL EN ESPAÑA (SIGLOS XIX Y XX)

## INTRODUCTION. MOBILITY AND MATERIAL CULTURE IN SPAIN (19<sup>th</sup> AND 20<sup>th</sup> CENTURIES)

Alicia Fuentes Vega<sup>1</sup> e Irene García Chacón<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.47262>

En un contexto político en el que se pretende imponer una vuelta a las esencias, resulta urgente reconocer, una vez más, la raíz intrínsecamente móvil de toda cultura. Un cuarto de siglo después del surgimiento de la teoría poscolonial, cuando parecía que lo identitario había quedado definitivamente descentrado y atravesado por procesos de hibridación o transculturación, el término *cultura* vuelve a asociarse a la tradición, a lo local, a lo vernacular, a lo originario o a la pureza racial. Frente a la conceptualización desesencializada de «culturas viajeras» en permanente transformación<sup>3</sup>, se diría que «una de las cualidades distintivas de una cultura es su capacidad para ocultar la movilidad que la hace posible»<sup>4</sup>.

Con todo, es algo comúnmente reconocido que la movilidad constituye un fenómeno paradigmático, acaso el más representativo, de la modernidad. Así lo han demostrado los avances en ciencias sociales y humanidades que, desde los denominados giro espacial y giro de la movilidad<sup>5</sup>, han subrayado la importancia del viaje para activar y moldear imaginarios e identidades, con efectos de primer orden en toda una serie de ámbitos que van desde la sociología, la geografía o la antropología hasta el arte, la literatura o la arquitectura. A la hora de estudiar la historia de formas concretas de movilidad, no obstante, emergen tensiones y delimitaciones metodológicas. Lo que desde la sociología se plantea como estudios de la migración tiene aparentemente poco que ver con lo que interesa a la antropología del turismo, cuyo objeto de estudio se encuentra, a su vez, en las antípodas de aquellos artistas, promotores y críticos exiliados a los que presta atención la historia del arte. Pero la realidad es terca e ignora las fronteras disciplinares: marcos de

---

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: [alicia.fuentes.vega@ucm.es](mailto:alicia.fuentes.vega@ucm.es)

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-2903-7192>>

2. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: [irenegarciachacon@ucm.es](mailto:irenegarciachacon@ucm.es)

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-4904-5993>>

3. Clifford, James: «Traveling Cultures», en Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary; Treichler, Paula: *Cultural Studies*. Nueva York / Londres, Routledge, 1992, pp. 96-116.

4. Greenblatt, Stephen: «A Mobility Studies Manifesto», en Greenblatt, Stephen *et alii*: *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 252. Las citas de obras extranjeras son traducción de las autoras.

5. Sheller, Mimi: «From Spatial Turn to Mobilities Turn», *Current Sociology*, 65(4) (2017), pp. 623-639.

movilidad supuestamente antitéticos se interpenetran constantemente. Así lo demuestra la latencia de imaginarios turísticos en contextos tan diversos como el de los cosmopolitas expatriados de los modernismos literarios<sup>6</sup>, dentro de procesos migratorios como el de los denominados *Gastarbeiter* o *trabajadores invitados* en la Alemania del *milagro económico*<sup>7</sup>, o incluso en coyunturas bélicas —las tropas alemanas que ocuparon París en 1940 tenían, según los observadores presenciales, mucho de turistas, cada soldado con una cámara al hombro<sup>8</sup>—.

Partiendo de «la conciencia del desplazamiento» como «hecho existencial de la vida moderna»<sup>9</sup> que trasciende las diferenciaciones entre modalidades de viaje (migración, exilio, turismo), este monográfico evita esas clasificaciones para centrarse en su lugar en la producción cultural de la movilidad. En concreto, proponemos virar la atención hacia la agencia de los objetos<sup>10</sup>, pues será mediante el estudio de los artefactos surgidos de la movilidad como mejor comprenderemos los efectos culturales de la misma. El conjunto de artículos aquí reunidos presenta una serie de casos de estudio relevantes que aplican este enfoque al contexto español durante los siglos XIX y XX, desde el punto de vista de los estudios visuales y los estudios de cultura material.

Basta echar un vistazo rápido en nuestros hogares: un imán en la nevera, una guía de viajes en la estantería, un billete de tren usado de marcapáginas, una postal guardada en el primer cajón. Aunque la experiencia de cualquier desplazamiento pasado pudiera parecer intangible y etérea deja, paradójicamente, múltiples trazas materiales. De ahí que, entre los innumerables aspectos que la movilidad pone en juego, hayamos considerado oportuno dar protagonismo a los objetos que esta genera, encarna y promueve. A través de esos artefactos, los artículos seleccionados en este dossier viajan de lo particular a lo general, reflexionando sobre temas candentes y dispares como las representaciones, los imaginarios o las relaciones de poder que se activan en contextos de desplazamiento e intercambio.

Del álbum de fotos al libro de visitas, de la tarjeta postal a la revista ilustrada, del folleto turístico a las cartas enviadas de vuelta a casa, estos objetos no son solo producto de la movilidad, sino que a su vez producen y moldean las prácticas viajeras. Se convierten, de esta manera, en actores fundamentales en los procesos de negociación de la identidad derivados de toda movilidad, articulando nuestras relaciones con el mundo y con nosotros mismos. Estos son los dos ejes fundamentales en torno a los que orbitan los casos de estudio que se presentan a continuación, siguiendo un itinerario estructurado por los propios objetos a modo de hilo conductor.

6. Kaplan, Caren: *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham, Duke University Press, 2005 [1ª ed. 1996], pp. 27-64.

7. Kahn, Michelle Lynn: «The Long Road Home: Vacations and the Making of the 'Germanized Turk' across Cold War Europe», *The Journal of Modern History*, 93 (2021), pp. 109-149.

8. Gordon, Bertram M.: *War Tourism: Second World War France from Defeat and Occupation to the Creation of Heritage*. Ithaca, Cornell University Press, 2018.

9. Koshar, Rudy: *German Travel Cultures*. Oxford, Berg, 2000, p. 8.

10. Labanyi, Jo: «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4) (2010), pp. 223-233.

Comenzamos con una serie de artefactos que recogen de manera explícita la experiencia personal y subjetiva que se produce en cualquier desplazamiento. Si asumimos, como ha indicado Daniel Miller, que «las cosas nos hacen tanto como nosotros hacemos las cosas»<sup>11</sup>, podemos entender los objetos como una manera de expresión del sujeto e, incluso, como una forma de autorrepresentación.

Un ejemplo evidente lo hallamos en los denominados documentos del yo o *egodocumentos*<sup>12</sup> y, de forma específica, en la correspondencia epistolar. La carta, escrito generado debido a una distancia física, es uno de los materiales a los que acude el sujeto durante sus desplazamientos para relatar sus estados de ánimo al estar lejos de casa, sus impresiones al visitar monumentos o sus sorpresas al descubrir costumbres desconocidas. De ahí su importancia para conocer no solo datos históricos, sino al mismo sujeto. De ello da cuenta el artículo de África Cabanillas Casafranca, en el que documenta y analiza el conjunto de misivas que la pintora Elena Brockmann remitió a su familia desde Roma, ciudad donde completó su formación a finales del siglo XIX. Pensada en un principio como una estancia breve, Brockmann vivió finalmente un año en la capital italiana con una relativa autonomía, aunque se alojó en la casa de su tío: el también pintor Luis de Llanos. Se trata de un acto que no puede pasar desapercibido, pues consiste en una práctica con implicaciones para una mujer de su época. En este contexto, las cartas no solo documentan este desplazamiento, sino que se convirtieron en un medio de gran eficacia con el que plantear (y escenificar) a la autoridad materna la necesidad de continuar fuera de casa. Desde el marco teórico de la historia de las mujeres, la investigación de Cabanillas Casafranca ejemplifica las lecturas poliédricas que surgen al estudiar la obra de las artistas teniendo en cuenta sus circunstancias de creación y recepción, así como los obstáculos que estas experimentaron.

Al igual que las cartas, los álbumes de viaje pueden ser considerados «objetos-memoria», es decir, materiales cuya conservación otorga a sus propietarios la ilusión de «garantía del recuerdo y de la identidad», permitiendo cada vez que se acude a ellos una vuelta a un «pasado congelado»<sup>13</sup>. Como demuestra el trabajo realizado por Ivanne Galant y Jorge Villaverde a partir del álbum que una joven francesa compuso tras un viaje a España en 1949, y que fue redescubierto recientemente en un mercado de pulgas de París, las experiencias turísticas del yo se plasman de forma expresiva a través de imágenes en las que representarse de una determinada manera es, al mismo tiempo, una forma de representar al otro. Así, las miradas y los imaginarios nacionales se configuran en este «espacio narrativo» que, según puntualizan los autores, no solo queda definido por la elección de lo fotografiado, sino por el punto de vista desde el cual se captura una escena o la determinada manera en la que se organiza el relato una vez de vuelta en casa. En este sentido, el álbum es un objeto personal con vocación de ser exhibido y compartido, ya que

11. Miller, Daniel: *Stuff*. Cambridge, Polity Press, 2010, p. 135.

12. Presser, Jacob: «Memoires als Geschiedbron», *Winkler Prints Encyclopedie*, VIII, Ámsterdam / Bruselas, Elsevier, 1958, pp. 208-210.

13. Mandingorra Llavata, María Luz: *Conservar las escrituras privadas, configurar identidades*. Valencia, Universitat de València, 2000, pp. 15-18.



constituye una traza material imprescindible: «Para el viajero es más imperativo traer una prueba del viaje que el viaje mismo. Un testimonio es indispensable para demostrar haber estado allí»<sup>14</sup>.

La importancia tanto de dejar constancia del paso del yo como de hacer saber al otro que se ha visitado un lugar está detrás, asimismo, del libro de visitas de Ca-Vostra, el hotel regentado por la pintora austriaca Lene Schneider-Kainer en Ibiza, donde se encontraba exiliada desde 1933. Las hojas de papel en las que intelectuales refugiados del nazismo y turistas internacionales inscriben dibujos, palabras y firmas se convierten en un espacio metafórico capaz de reunir a personas que han compartido un mismo lugar arquitectónico en momentos diversos. También congrega, como señala Sol Izquierdo de la Viña, distintas tipologías de la movilidad —viaje, turismo y exilio—, mostrando nexos y correlaciones. La investigación sobre Ca-Vostra, que ha rescatado una pieza que permanecía hasta hoy olvidada en el legado personal de la artista, comparte con los dos artículos anteriores el interés por la materialidad de los artefactos estudiados. Estas aproximaciones metodológicas son una buena muestra de que muchos productos originados por la movilidad han pasado de ser considerados meras fuentes documentales a convertirse en valiosos objetos que merecen ser estudiados en sí mismos.

Estos artefactos evidencian, asimismo, que la movilidad no es un fenómeno unidireccional, sino basado en el intercambio. Sus efectos como vector conformador de identidad no se limitan por tanto al sujeto viajero, sino que afectan con igual intensidad a la sociedad *viejada*. Lejos de actuar como mera receptora, esta reacciona y dialoga de manera activa con los imaginarios que se proyectan sobre ella, lo que a menudo da lugar a actos performativos de «autenticidad escenificada»<sup>15</sup> en los que el autóctono representa la identidad cultural que el otro espera de él. Por otra parte, esa concepción del viaje como intercambio que afecta tanto a quien mira como a quien es mirado abre la vía para pensarlo en términos de «zonas de contacto» en las que las relaciones de poder se renegocian<sup>16</sup>, y en cuyos intersticios pueden llegar a desestabilizarse las categorías de género, clase y raza<sup>17</sup>.

Todas estas ideas aparecen en el artículo de Antoni Vives, que focaliza en la agencia del cuerpo danzante al analizar la genealogía turística de El Parado de Valldemossa, un baile emblemático de la identidad regional mallorquina. Partiendo de unos orígenes carnalescos en el sentido *bajtiniano* del término, esta danza popular favorecía una cierta transgresión de los roles de género, pero su codificación en «espectáculos de autenticidad local pensados para turistas» supuso una progresiva domesticación. De este modo, El Parado pasó a encarnar un ideal de mujer tradicional que se contraponía a los nuevos modelos de feminidad en auge durante el primer tercio del siglo XX. La literatura de viajes contribuyó de manera

14. Estévez González, Fernando: «Narrativas de seducción, apropiación y muerte o el souvenir en la época de la reproductibilidad turística», *Acto: revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 4 (2008), p. 34.

15. MacCannell, Dean: *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona, Melusina, 2003 [1ª ed. 1976].

16. Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres, Routledge, 2008 [1ª ed. 1992].

17. Nash, Mary: «Mass Tourism and New Representations of Gender in Late Francoist Spain: The Sueca and Don Juan in the 1960s», *Cultural History*, 4(2) (2015), pp. 136-161.

decisiva a esta resignificación, en línea con la imagen romantizada de Mallorca como idilio rural propia de la mirada foránea. Las mujeres de extracción campesina que bailaban en la agrupación folclórica, no obstante, supieron aprovechar las oportunidades que esta les brindaba de independencia económica y sociabilidad, dándole la vuelta, como si de un paso de baile se tratase, al disciplinamiento de género provocado por la turistización.

Junto al impacto de la movilidad en la concepción del yo, el viaje —desde las exploraciones coloniales al turismo moderno— se revela como un espacio de confrontación con el otro, y, como tal, es un elemento articulador de nuestra relación con el mundo, con importantes efectos en la producción de diferencia. Así pues, los artefactos analizados en este dossier también funcionan como objetos mediadores de imaginarios culturales, entendiendo estos como «ensamblajes representacionales socialmente transmitidos que interactúan con las imaginaciones personales de la gente, y que se utilizan como dispositivos productores de significados mediante los cuales se da forma al mundo»<sup>18</sup>.

Hasta qué punto los imaginarios no son solo reflejo del mundo sino que tienen la capacidad de transformarlo, lo demuestra la abundancia de «tradiciones inventadas»<sup>19</sup> que habitan nuestro patrimonio cultural. Si el ejemplo del baile mallorquín antes mencionado es un claro exponente de ello, María Sebastián prueba en su artículo de qué manera esto puede afectar al espacio construido. Centrándose en una tipología tradicionalmente desatendida por los estudios de arquitectura como son los equipamientos de ocio, la autora identifica una «progresiva alienación y sustitución de lo típico por los paraísos artificiales, común en las áreas turistizadas contemporáneas». En el caso de una sala de fiestas histórica como Tito's, de nuevo en Mallorca, sus sucesivas transformaciones atestiguan un proceso de tropicalización ajeno a lo mediterráneo. Este imaginario tropical queda impreso en «la construcción física y simbólica del establecimiento», desde la asimilación de paradigmas arquitectónicos internacionales —algunos, tan alejados de la tradición insular como los hoteles-espectáculo del Caribe— hasta el tipo de *shows* desplegados de cara al turista, pasando por detalles decorativos como las omnipresentes palmeras.

Sin salir del contexto del *boom*, el artículo de Carmelo Vega ahonda en las transformaciones de la geografía turística a través de la mirada analítica de la revista *Triunfo*, cabecera icónica del tardofranquismo que dedicó no pocos reportajes a analizar la cuestión del turismo. A pesar de que *Triunfo* fue uno de los escasos espacios en los que empezó a despuntar una visión crítica del *boom*, el autor demuestra que la posición de la revista osciló entre el «optimismo acrítico de las utopías desarrollistas» y la posterior actitud revisionista, cuando a mediados de los años setenta el espejismo empieza a resquebrajarse ante las evidencias de agotamiento del modelo. Hay que reconocer, en este sentido, el poder de seducción que en un contexto político como el de la dictadura de Franco tendrían las promesas

18. Salazar, Noel B.: «Tourism Imaginaries: a Conceptual Approach», *Annals of Tourism Research* 39(2) (2012), p. 864.

19. Hobsbawm, Eric: «Introduction: Inventing Traditions», en Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence: *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014 [1ª ed. 1983], pp. 1-14.

de prosperidad y libertad asociadas al turismo. En el centro semántico de esta construcción colectiva de la modernidad en España, el autor sitúa otro *boom*: el automovilístico. No en vano, en los citados reportajes las playas compartían espacio con imágenes de gasolineras y carreteras, a menudo captadas a vista de pájaro desde un helicóptero cuya sombra se colaba intencionalmente en la foto, demostrando las «relaciones entre esos tres elementos (turismo, automóvil y visión fotográfica) como vertebradores discursivos de una misma sensibilidad moderna».

Esa sensibilidad moderna reaparece en la contribución de Julián Díaz Sánchez, que estudia la construcción del paisaje turístico a través de diversas fuentes literarias y artísticas, poniendo el foco en el objeto de la postal. A desentrañar los mecanismos comunicativos de la tarjeta postal se han dedicado autores tan diversos como Jacques Derrida o Georges Perec. Entre el «dispositivo de lectura y escritura» enigmático y casi infinito del filósofo francés, que las analiza como alegorías de la circulación del conocimiento, y los «microrrelatos» inventados por Perec para parodiar la banalidad de los tópicos turísticos, no queda duda de la relevancia cultural de ese objeto en apariencia trivial, donde, como el autor subraya, «todo parece azaroso (...), pero seguramente nada lo es». Por su parte, los escritos de Juan Goytisolo y Juan Marsé permiten intuir la génesis de los paisajes turísticos, poniendo de manifiesto la paradójica contradicción entre una sociedad que abrazaba sin ambages las promesas desarrollistas y un turismo escapista basado en la búsqueda de paraísos preindustriales. Frente al «país más hermoso del mundo» que el viajero de Goytisolo cree encontrar en los parajes más remotos de Almería, se impone la realidad del sujeto local: «para nosotros, señor, es un país maldito». Aquello que el viajero urbano idealiza en términos estéticos y hasta espirituales no es, para el autóctono, más que desolación y atraso.

La ambigua nostalgia que subyace a esas proyecciones de autenticidad cultural —ambigua, porque la idealización de lo arcaico en el extranjero no hace sino reafirmar la posición de uno mismo como sujeto avanzado<sup>20</sup>— evidencia de manera inequívoca las conexiones entre los imaginarios turísticos y la exotización primitivista propia de la ideología colonial. Esther Romero rastrea en su artículo la vertiente más oscura de esta construcción cultural, delatando la violencia que subyace a las representaciones del otro primitivo. El artefacto estudiado en este caso son los dibujos, fotografías y manuales de sexología publicados en España a finales del siglo XIX y principios del XX. Investidos de un halo científico, estos materiales recuerdan que uno de los espacios predilectos sobre los que se materializa la diferencia racial es el cuerpo desnudo, en el que «el pensamiento racista y heterocentrado se encuentran de forma violenta». Así, con el despegue de la sexología se consolida un «canon genital normativo» que proyecta analogías entre una genitalidad supuestamente monstruosa y los comportamientos sexuales del otro, configurado como una amenaza al orden moral de Occidente.

---

20. Thurner, Ingrid: «Die Rezeption des Fremden in der Touristischen Fotografie», en Häusler, Nicole; Rieländer, Klaus: *Konsequenzen des Tourismus: ein Reader mit Beispielen aus Entwicklungs- und Schwellenländern*. Gotinga, Arbeitskreis für Internationale Wissenschaftskommunikation, 1995, pp. 55-62.

Esta genealogía colonial es compartida en gran parte por el museo, otro espacio donde se manifiesta con fuerza la impronta de la movilidad. Con sus raíces en los gabinetes de maravillas, la institución museística se encuentra atravesada por el desplazamiento desde su mismo origen. Las colecciones de los museos occidentales atesoran objetos viajeros que pueden pensarse como «refugiados accidentales»<sup>21</sup> cuyas «vidas han sido mucho más complicadas de lo que su apariencia sedentaria puede sugerir»<sup>22</sup>, aunque una parte fundamental de la biografía de esos objetos —esto es, la de cómo llegaron al museo—, ha quedado tradicionalmente excluida del relato. Deshacer este silenciamiento es uno de los cometidos de la denominada museología crítica, que se aleja de la concepción del museo como un conducto neutral para la transmisión de información y se embarca en un proceso autorreflexivo sobre la propia institución<sup>23</sup>.

Partiendo de esta aproximación, el artículo de Javier Mateo de Castro analiza, a través del ejemplo del Museo Nacional de Escultura, el impacto de la movilidad global como «una de las principales cuestiones a las que se enfrentan los museos de nuestro tiempo». Estos han ido poco a poco socavando el discurso identitario con el que nacieron —algo especialmente acusado en el caso del Museo de Escultura en Valladolid, considerado durante mucho tiempo como «frasco de las esencias nacionales»—, para pasar a cuestionar su propia historia eurocéntrica. A través del análisis de una serie de exposiciones realizadas en las últimas dos décadas, el autor identifica una progresiva apertura conceptual del citado museo, desde apuestas propias del paradigma multiculturalista, que todavía «enfoca la cuestión en términos de identidad», hasta la revisión transcultural, que pone en el centro el desplazamiento, la hibridación y el intercambio.

Este monográfico tiene su germen en los debates que tuvieron lugar en el encuentro *Culturas de la movilidad. Jornadas sobre imaginarios del viaje en la experiencia contemporánea*, celebrado en junio de 2022 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid bajo la coordinación de quienes esto escriben, Alicia Fuentes Vega e Irene García Chacón, y con la asistencia técnica de Eloy V. Palazón. Estas jornadas reunieron a investigadores de diversas instituciones y disciplinas (historia, historia del arte, historia de la ciencia, bellas artes, antropología) con el fin de poner el foco de atención en la producción cultural de la movilidad, analizando, más allá de los diferentes marcos teóricos desde los que normalmente se estudia, sus paralelismos e interconexiones. El proyecto «Imaginarios de/en la España contemporánea. Cultura material, identidad y performatividad» (Convocatoria Jóvenes Doctores UCM, ref: PR65/I9-22421), dirigido por Alicia Fuentes Vega y financiado por la Comunidad de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid, posibilitó algunas de las investigaciones que

21. Appadurai, Arjun: «Museum Objects as Accidental Refugees», *Historische Anthropologie*, 25(3) (2017), pp. 401-408.

22. Payne, Alina: «The Portability of Art: Prolegomena to Art and Architecture on the Move», en Sorensen, Diana: *Territories and Trajectories: Cultures in Circulation*. Durham / Londres, Duke University Press, 2018, p. 91.

23. Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: «The Museum as Catalyst» (Keynote Address), en *Museums 2000: Confirmation or Challenge*, ICOM Sweden / Swedish Museum Association / Swedish Travelling Exhibition, Riksställningar in Vadstena, 29 septiembre 2000.

allí se presentaron y, sobre todo, su puesta en común. También debemos destacar el apoyo recibido por el Departamento de Historia del Arte de la citada universidad.

Tanto las mencionadas jornadas como el presente monográfico se enmarcan en el trabajo que desarrolla el Grupo de Investigación «IMAGINARIOS. Procesos Culturales en la Contemporaneidad Occidental», dirigido por las profesoras Alicia Fuentes Vega y Estrella de Diego. Desde posiciones transdisciplinares en torno a la historia del arte y la cultura visual, el grupo acude a la noción de *imaginario* como herramienta metodológica para analizar, a través de diferentes temas y cronologías, aspectos relacionados con la creación, transmisión y transformación de las narrativas culturales. En este sentido, los artículos de este dossier muestran de forma elocuente la utilidad de los objetos a la hora de estudiar la historia cultural de la movilidad, así como la potencialidad de la materialidad para comprender el efecto de sus discursos y sus prácticas en el presente.

Los debates mantenidos en el marco del citado grupo y en las jornadas *Culturas de la movilidad* se ven enormemente enriquecidos por las contribuciones que se reúnen en este monográfico, a cuyos autores y autoras agradecemos haber acudido a nuestra convocatoria con aportaciones de indudable valor y rigor académico. Por último, no podemos dejar de dar las gracias al equipo editorial de la revista *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* por haber confiado en nuestra propuesta. Mención especial merecen Mónica Alonso Riveiro y Lidia Mateo Leivas, editoras de la publicación e interlocutoras constantes durante todo el proceso de concepción de este número, que se ha materializado gracias al trabajo de maquetación de Carmen Chíncoa Gallardo. Gracias a todos y a todas una vez más por acompañarnos en este viaje.



## REFERENCIAS

- Appadurai, Arjun: «Museum Objects as Accidental Refugees», *Historische Anthropologie*, 25(3) (2017), pp. 401-408.
- Clifford, James: «Traveling Cultures», en Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary; Treichler, Paula: *Cultural Studies*. Nueva York / Londres, Routledge, 1992, pp. 96-116.
- Estévez González, Fernando: «Narrativas de seducción, apropiación y muerte o el souvenir en la época de la reproductibilidad turística», *Acto: revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 4 (2008), pp. 34-49.
- Gordon, Bertram M.: *War Tourism: Second World War France from Defeat and Occupation to the Creation of Heritage*. Ithaca, Cornell University Press, 2018.
- Greenblatt, Stephen: «A Mobility Studies Manifesto», en Greenblatt, Stephen *et alii*: *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 250-253.
- Hobsbawm, Eric: «Introduction: Inventing Traditions», en Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence: *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014 [1ª ed. 1983], pp. 1-14.
- Kahn, Michelle Lynn: «The Long Road Home: Vacations and the Making of the 'Germanized Turk' across Cold War Europe», *The Journal of Modern History*, 93 (2021), pp. 109-149.
- Kaplan, Caren: *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham, Duke University Press, 2005 [1ª ed. 1996].
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: «The Museum as Catalyst» (Keynote Address), en *Museums 2000: Confirmation or Challenge*, ICOM Sweden / Swedish Museum Association / Swedish Travelling Exhibition, Riksställningar in Vadstena, 29 septiembre 2000.
- Kosher, Rudy: *German Travel Cultures*. Oxford, Berg, 2000.
- Labanyi, Jo: «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4) (2010) pp. 223-233. <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>
- MacCannell, Dean: *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona, Melusina, 2003 [1ª ed. 1976].
- Mandingorra Llavata, María Luz: *Conservar las escrituras privadas, configurar identidades*. Valencia, Universitat de València, 2000.
- Miller, Daniel: *Stuff*. Cambridge, Polity Press, 2010.
- Nash, Mary: «Mass Tourism and New Representations of Gender in Late Francoist Spain: The Sueca and Don Juan in the 1960s», *Cultural History*, 4(2) (2015), pp. 36-161.
- Payne, Alina: «The Portability of Art: Prolegomena to Art and Architecture on the Move», en Sorensen, Diana: *Territories and Trajectories: Cultures in Circulation*. Durham / Londres, Duke University Press, 2018, pp. 91-109.
- Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres, Routledge, 2008 [1ª ed. 1992].
- Presser, Jacob: «Memoires als Geschiedbron», *Winkler Prints Encyclopedie*, VIII, Ámsterdam / Bruselas, Elsevier, 1958, pp. 208-210.
- Salazar, Noel B.: «Tourism Imaginaries: a Conceptual Approach», *Annals of Tourism Research* 39(2) (2012), pp. 863-882. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2011.10.004>
- Sheller, Mimi: «From Spatial Turn to Mobilities Turn», *Current Sociology*, 65(4) (2017), pp. 623-639. <https://doi.org/10.1177/0011392117697463>

Turner, Ingrid: «Die Rezeption des Fremden in der Touristischen Fotografie», en Häusler, Nicole; Rieländer, Klaus: *Konsequenzen des Tourismus: ein Reader mit Beispielen aus Entwicklungs- und Schwellenländern*. Gotinga, Arbeitskreis für Internationale Wissenschaftskommunikation, 1995, pp. 55-62.

# ELENA BROCKMANN: EL VIAJE DE FORMACIÓN DE UNA JOVEN PINTORA. CARTAS INÉDITAS DESDE ROMA (1886-1887)

## ELENA BROCKMANN: THE TRAINING TRIP OF A YOUNG WOMAN PAINTER. UNPUBLISHED LETTERS FROM ROME (1886-1887)

África Cabanillas Casafranca<sup>1</sup>

Recibido: 31/12/2024 · Aceptado: 11/09/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.43860>

### Resumen

En este artículo se estudian por primera vez las cartas que la pintora Elena Brockmann (1865-1946) envió a su madre desde Roma, donde se formó artísticamente entre los años 1886 y 1887.

Este epistolario, inédito hasta ahora, tiene una extraordinaria importancia, puesto que, por el momento, no se conoce ningún otro ejemplo de un corpus tan abundante de cartas —ciento tres en total— de una pintora española del siglo XIX. Por una parte, es un documento excepcional en sí mismo, como objeto material resultante de la movilidad de una mujer artista, que da cuenta de su desplazamiento y estancia en Roma durante aproximadamente un año. Por otra, tiene un enorme valor para conocer la vida y la obra de Brockmann que, pese a la celebridad de la que gozó en su época, en especial como pintora de género y de historia, ha caído en el olvido. No existe ningún texto monográfico de carácter científico sobre ella ni se ha organizado ninguna exposición individual dedicada a su obra.

En el marco de la historia de las mujeres, esta investigación adopta una perspectiva feminista, imprescindible para entender las condiciones de creación de la pintora y la recepción de su obra, los obstáculos que debió sortear, pero también los logros que consiguió. Para escribirlo, junto a las cartas de la artista, se han consultado otras fuentes primarias, como el Archivo y la Colección de la Familia Paradinas Brockmann, el Libro de Copistas del Museo del Prado y la prensa de la época.

### Palabras clave

Carta; epistolario; viaje de formación; pintura de género; pintura de historia; retrato; bodegón; modelo

---

1. Centro Asociado de la UNED de Sevilla. C.e.: [acabanillas@sevilla.uned.es](mailto:acabanillas@sevilla.uned.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2312-0235>

## Abstract

This article studies for the first time the letters that the painter Elena Brockmann (1865-1946) sent to her mother from Rome, where she was receiving her artistic training between the years 1886 and 1887.

This correspondence, unpublished until now, is of extraordinary importance, since, for the time being, no other example is known of such an abundant corpus of letters —one hundred and three in total— from a female Spanish painter, much less from the 19<sup>th</sup> century. On one hand, it is an exceptional document as a material object resulting from the mobility of a woman artist, which gives account of her travel and her stay in Rome for one year. On the other hand, it has enormous value as a primary source that allows us to get to know the life and work of Brockmann, an artist who, despite the celebrity she had in life, especially as a genre and history painter, has fallen into oblivion. There are no monographic texts or any scientific research on her and a solo exhibition dedicated to her work is yet to be organized.

This research is done with a feminist perspective, essential to understand the conditions of a woman painter's creation and the reception of her work. Primary sources have been consulted to write it, above all, along the artist's letters, the Paradinas Brockmann Family Archive and Collection, the Museo del Prado Copyists' Book, and the press of time.

## Keywords

Letter; Epistolary; Training trip; Gender painting; History painting; Portrait; Still Life; Model

.....

## DESCUBRIR UN EPISTOLARIO Y «REDESCUBRIR» A UNA PINTORA

Elena Brockmann (Madrid, 1865-Madrid, 1946) (FIGURA 1) fue una de las pintoras más sobresalientes del último cuarto del siglo XIX español. Gozó de gran reconocimiento por sus cuadros de género y de historia, pues fue la única mujer en la España de la época que hizo este tipo de obra, la que se consideraba entonces más prestigiosa, como lo demuestran los premios que recibió y la favorable recepción que tuvo su trabajo en la prensa.

Sin embargo, la celebridad que alcanzó en vida no ha evitado que, durante mucho tiempo —más de un siglo—, haya permanecido casi completamente en el olvido, al igual que otras pintoras coetáneas, como Anselma, Adela Ginés, Antonia de Bañuelos, Margarita Arosa, María Luisa de la Riva, Marcelina Poncela, Julia Alcayde, Fernanda Francés, Carlota Rosales, Lluïsa Vidal, Pepita Teixidor, Aurelia Navarro y muchas más<sup>2</sup>. En nuestra opinión, este silencio se ha debido, junto a su condición de mujer, a que se trató de una pintora académica del siglo XIX, un estilo y un periodo que la historiografía artística ha minusvalorado durante mucho tiempo, y también a que desarrolló una carrera corta, que duró aproximadamente veinte años.

Brockmann abandonó la pintura profesional hacia 1900, a los treinta y cinco años, pese a que nunca se casó y vivió cuatro décadas más, hasta 1946.

Asimismo, ha contribuido a su olvido el hecho de que la mayor parte de su obra, que no está catalogada, sea de muy difícil acceso. Esta se encuentra diseminada y en manos privadas o incluso en paradero desconocido, en cuyo caso solo tenemos noticia de ella a través de alusiones o reproducciones en la prensa de la época. Un reducidísimo número de sus pinturas pertenece a colecciones de museos. Dos de ellas al Museo Nacional del Prado, pero en depósito, esto es, formando parte de lo que se conoce como «el Prado disperso»<sup>3</sup>: *El patio de un parador* (1887), en el

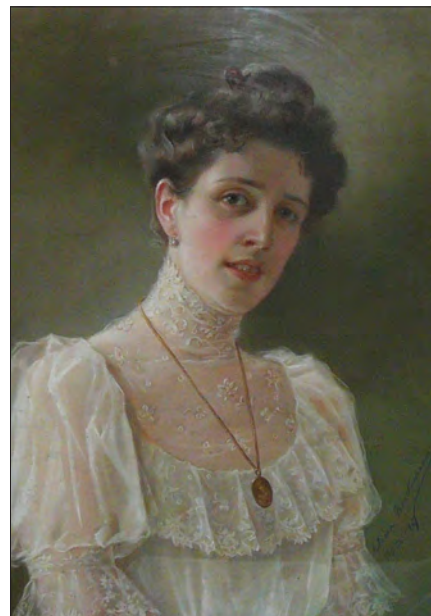


FIGURA 1. ELENA BROCKMANN, AUTORRETRATO, C. 1890. PASTEL SOBRE CARTÓN, 71 X 50 CM. Colección Familia Paradinas Brockmann

2. Se han publicado algunos libros monográficos de artistas españolas nacidas en el siglo XIX, adscritas a un estilo más tradicional y realista: Oltra Esteve, Consol: *Lluïsa Vidal. La mirada d'una dona, l'empremta d'una artista*. Barcelona, Salvatella, 2013; Cid Pérez, M.ª Dolores: *Retrato de Marcelina Poncela*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2019; Illán Martín, Magdalena: *Aurelia Navarro. Semblanza de una artista contra corriente*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021; Triviño Cabrera, Laura: *La volcánica cabeza de Anselma. Biografía de la pintora Alejandrina de Gessler y Shaw*. Málaga, UMA Editorial, 2022, y más vanguardistas, como: Norandi, Elina: *Olga Sacharoff (1889-1967)*. Madrid, Ediciones del Orto, 2006 y Salazar, María José: *María Blanchard. La pintura, fundamento de una vida*. Santander, Librería Estudio, 2001; además de tesis doctorales y artículos científicos y divulgativos.

3. Denominación que recibe el conjunto de obras del Museo del Prado que, perteneciendo a su colección, se encuentran depositadas en otras instituciones. Aunque han existido, y existen, distintos criterios para esta selección, uno de ellos ha sido la supuesta inferior calidad de estos trabajos.



Museo de San Telmo de San Sebastián (FIGURA 18)<sup>4</sup>, y *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo* (c. 1892), en el Rectorado de la Universidad de Granada —en un despacho, no en un espacio representativo—, que tiene su sede en el Hospital Real<sup>5</sup>; estando únicamente la primera expuesta al público. Esto refleja la escasa consideración que Brockmann sigue teniendo hoy en día, pues el Prado podría solicitar la devolución de ambos cuadros en cualquier momento para exhibirlos en sus salas<sup>6</sup> y no lo ha hecho. En el extranjero, hasta donde sabemos, solo hay una obra suya, *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la escuadra «La Invencible»* (1895), en el National Museum of Women in the Arts (NMWA), de Washington, que la adquirió en 2011.

En lo que respecta a la exhibición de su obra en exposiciones temporales, por el momento, no se ha organizado ninguna de carácter individual. Ahora bien, sí se han podido ver cuadros suyos en dos muestras colectivas de mujeres artistas. En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, que tuvo lugar en el Museo del Prado en 2020, se incluyó *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo* (FIGURA 2), junto a la pequeña tabla de autoría desconocida en la que Brockmann aparece pintando esta misma obra (FIGURA 3), y en *Maestras*, celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza en 2023, *El patio de un parador*.

Hasta la fecha, no existe ningún texto monográfico de carácter científico que aporte información inédita sobre Brockmann. Al contrario, en los escritos que se ocupan de ella se produce una continua repetición de datos sin contrastar ni consultar las fuentes primarias. De ahí que muchos de ellos sean erróneos, como veremos a lo largo de este trabajo. Se recoge su nombre en libros de carácter general —por lo que la información que se aporta es muy breve— que abordan el estudio de las mujeres artistas en el siglo XIX, como en el de Estrella de Diego *La mujer y la pintura del XIX en España. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, de 1987<sup>7</sup>, y en el *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, de Isabel Coll, publicado en 2001<sup>8</sup>.

En este artículo, por primera vez, se dan a conocer y se analizan las cartas que Brockmann envió a su familia, sobre todo a su madre, durante su estancia en Roma, a donde viajó de 1886 a 1887. Estos documentos, inéditos hasta ahora, tienen una

4. Este cuadro fue adquirido a Brockmann por el Estado en 1894 con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado), institución que lo depositó en el Museo Municipal de San Telmo de San Sebastián en 1901. Desde entonces y hasta 2022, cuando se incluyó en la sección de Bellas Artes del siglo XIX —donde continúa en la actualidad—, solo se había expuesto en una ocasión. «*Patio de un parador*, Elena Brockmann de Llanos», [en línea] [https://www.santelmomuseoa.eus/index.php?option=com\\_flexicontent&view=items&cid=33&id=13137&Itemid=69&lang=es](https://www.santelmomuseoa.eus/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=33&id=13137&Itemid=69&lang=es) [Consultado el 26 de diciembre de 2024]

5. Este cuadro fue adquirido a Brockmann por el Estado en 1893 con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado) y fue depositado en el Hospital Real de Granada en 1904. Rodríguez Domingo, José Manuel: «Los depósitos del Museo del Prado en la Universidad de Granada», en VV. AA.: *El Museo del Prado en la Universidad de Granada*, Sala de la Capilla-Hospital Real, Granada, del 13 de noviembre de 2019 al 31 de enero de 2020. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2019, p. 35.

6. *Idem*, pp. 25-28.

7. Diego, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX en España. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Cátedra, 2009, pp. 276-383.

8. Coll, Isabel: *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Sant Sadurní d'Anoia (Barcelona), Centaure Groc, 2001, p. 67.



FIGURA 2. ELENA BROCKMANN, PASO DE UNA PROCESIÓN POR EL CLAUSTRO DE SAN JUAN DE LOS REYES. TOLEDO, C. 1892. ÓLEO SOBRE LIENZO, 251 X 184 CM. Museo Nacional del Prado. Madrid. Depósito en el Rectorado de la Universidad de Granada



FIGURA 3. ANÓNIMO, ELENA BROCKMANN, PINTANDO EL CUADRO «PASO DE UNA PROCESIÓN POR EL CLAUSTRO DE SAN JUAN DE LOS REYES. TOLEDO», C. 1891-1892. ÓLEO SOBRE TABLA, 20 X 10 CM. Colección particular

importancia excepcional, puesto que no hay noticia de un epistolario tan abundante —formado por ciento tres cartas en total— en nuestro país de una mujer artista ni del siglo XIX ni de época anterior. Por una parte, constituyen una fuente primaria que aporta mucha información a la biografía y a la producción artística de Brockmann. Por otra parte, tienen valor en sí mismos como objetos resultantes de la movilidad de la pintora, de su desplazamiento y estancia de formación en Roma, de la que se sabía muy poco hasta el momento. Asimismo, pueden contribuir a profundizar en el conocimiento de otros aspectos relacionados con la movilidad, a saber, la experiencia del viaje de las creadoras, en general, y de las españolas, en particular; la vida y el trabajo de la colonia de artistas españoles en Roma, con la que Brockmann se relacionó estrechamente; el cosmopolita ambiente cultural de la Roma de la época y muchos más.

Como es lógico, este ensayo no puede abordar todas estas cuestiones ni ser exhaustivo, tanto por la complejidad del tema como por la limitación de espacio, pero es de esperar que futuras investigaciones lo hagan. Este es un primer análisis general de las

características de la correspondencia de Brockmann y de algunos de los principales asuntos que se tratan en ella, especialmente, aquellos relacionados con el viaje y la formación artística de las mujeres.

Este artículo tiene un enfoque feminista, por tanto, atiende de manera especial a las condiciones de creación de la pintora y a la recepción de su obra y, particularmente, a las circunstancias de su estancia en Roma. Por tanto, hace una aproximación a los muchos obstáculos que Brockmann tuvo que sortear por su condición de mujer, pero también a los destacados logros que consiguió en una época en transformación, en la que el sistema patriarcal se estaba reconfigurando a partir de la «naturalización» de la diferencia sexual creada por la Ilustración, los avances de la industrialización y el liberalismo, en contraposición a las luchas feministas<sup>9</sup>. Junto a las cartas, en esta investigación, hemos consultado otras fuentes primarias, sobre todo, el Archivo y la Colección de la Familia Paradinas Brockmann (además de entrevistar a Guillermo Paradinas Brockmann<sup>10</sup>), el Libros de Copistas del Museo del Prado, el Archivo Histórico de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y la prensa de la época.

## VIDA Y OBRA DE ELENA BROCKMANN



FIGURA 4. ELENA BROCKMANN, FANNY KEATS (COPIA DE JUAN DE LLANOS), 1890. Óleo sobre lienzo, 22 x 18 cm. Guildhall Art Gallery, Londres

Elena Brockmann de Llanos nació en Madrid en 1865 en una familia acomodada, liberal, culta y cosmopolita. Su padre, Leopoldo Brockmann, era un ingeniero de origen alemán y su madre, Isabel de Llanos, hija del escritor Valentín de Llanos y Frances Mary (Fanny) Keats (FIGURA 4), hermana menor del célebre poeta romántico inglés John Keats. Parece ser que su abuela materna fue quien se hizo cargo de la educación de sus nietos al morir el padre de Brockmann en 1877, a los cuarenta y ocho años —tras haber emprendido varios negocios ruinosos— y, como consecuencia de esto, quedar su madre viuda y en una difícil situación económica que la hizo caer en una profunda depresión<sup>11</sup>.

Todos los hijos de la familia Brockmann-Llanos —Elena era la tercera de seis— se educaron en su casa en la calle Lista, 5 (actual Ortega y Gasset), en el barrio de Salamanca de Madrid<sup>12</sup>. Uno de sus tíos maternos, el pintor Juan de Llanos, que era soltero y vivió siempre

9. Espigado, Gloria: «Las mujeres en el nuevo marco político», en Morant, Isabel (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina* (vol. III). *Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 28-38.

10. Guillermo Paradinas Brockmann, sobrino-nieto de Elena Brockmann, aunque no la conoció personalmente, pues ella murió en 1946 y él nació un año después, en 1947, conserva gran parte de la memoria familiar sobre la pintora. Queremos agradecerle a él y al resto de la familia Paradinas Brockmann su inestimable colaboración, sin la cual no podríamos haber llevado a cabo esta investigación.

11. Entrevista personal a Guillermo Paradinas Brockmann por Amparo Serrano de Haro Soriano y África Cabanillas Casafranca. 15 de julio de 2023. Agradecemos a la profesora Serrano de Haro habernos presentado a Guillermo Paradinas Brockmann.

12. El edificio en el número 5 de la calle Lista estaba dividido en apartamentos en los que vivían en el segundo piso varios miembros de la familia Llanos-Keats, además de otros inquilinos. En 1868 se establecieron allí los Brockmann-Llanos. Adami, Marie: *Fanny Keats*. Londres, John Murray, 1937, p. 175.



en ese domicilio con la familia, se ocupó de su formación artística. Después de estudiar en la Academia de Bellas Artes de Valladolid, gozó de cierto reconocimiento en su época como creador de retratos de estilo académico y realista<sup>13</sup> (FIGURA 5), participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes entre los años sesenta y ochenta del siglo XIX. Otro tío materno, Luis de Llanos, doce años más joven que su hermano Juan, asistió a la misma Academia y también fue pintor, especializado en paisajes, pero se dedicó profesionalmente, sobre todo, a la diplomacia, se casó y marchó pronto de su casa. Ambos fueron pensionados por la Diputación de Valladolid para ampliar su formación artística en Roma, ciudad en la que de 1873 a 18753 Luis trabajó como segundo secretario del Consulado de España ante la Santa Sede.



FIGURA 5. JUAN DE LLANOS, *ISABEL DE LLANOS KEATS*, S. F. Óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm. Colección Familia Paradinas Brockmann

13. Entrevista personal a Guillermo Paradinas Brockmann. 15 de julio de 2023.

Brockmann demostró pronto estar muy dotada para la pintura. Ha llegado hasta nosotros el testimonio de su abuela Fanny Keats, quien en una carta dirigida en 1877 al pintor inglés Joseph Severn<sup>14</sup> —amigo de su hermano John— decía que sus nietos tenían talento, pero en el caso de Elena, que entonces contaba doce años, iba más lejos en su admiración cuando escribía: «Creo que algún día será una eminente artista»<sup>15</sup> y aún más: «Ella es una verdadera artista, un honor para la familia»<sup>16</sup>.

Además de a su tío Juan de Llanos, Brockmann tuvo como maestro de pintura a Sebastián Gessa (1840-1920), con quien probablemente estudiara a finales del siglo XIX o principios del XX. Pintor de flores y bodegones de gran prestigio y maestro incontestable de este género, considerado en ese momento idóneo para las mujeres (no requería del conocimiento de la figura, era de pequeño tamaño y estaba vinculado a la cotidianidad del hogar)<sup>17</sup>, llegó a tener catorce discípulas, entre las que sobresalieron Adela Ginés, María Luisa de la Riva, Julia Alcayde, Marcelina Poncela, Emilia Menassade e Inés Flórez<sup>18</sup>.

Como era habitual en la época —e hicieron también sus tíos Juan y Luis de Llanos—, Brockmann completó su formación copiando las obras de los grandes maestros en el Museo del Prado durante más de dos décadas, de 1882<sup>19</sup> a 1913<sup>20</sup>, tal y como recogen sus libros de copistas. De estas pinturas, se conservan dos copias del cuadro *Salomé*, de Tiziano, que hizo en 1902<sup>21</sup>, inéditas hasta ahora (FIGURA 6).

A pesar de que se repite con mucha frecuencia, Brockmann no estudió nunca en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid<sup>22</sup>, que fue el centro de formación artística más prestigioso de la época, puesto que no aparece en sus libros de matrículas<sup>23</sup>. Desconocemos qué motivos pudieron determinar esto, quizá tratándose de una joven y de clase social alta se prefirió la opción de que se formara en su propia casa con su tío Juan de Llanos. Ahora bien, desde 1873 hubo alumnas en San Fernando, aunque, al principio, en un número muy reducido, que en el año 1900 era solo del cinco por ciento del total de estudiantes. Durante

14. Joseph Severn es autor de varios retratos de John Keats, a quien le unió una estrecha amistad y con quien viajó a Roma, donde el poeta murió en 1821. Uno de esos retratos, el que pintó en 1813, que fue propiedad de Fanny Keats y era, según ella, el que más se parecía a su hermano, en la actualidad se encuentra en la Colección de la Familia Paradinas-Brockmann. De acuerdo con Marie Adami, en 1883 Brockmann hizo una copia de él que está en paradero desconocido. Adami, Marie: *op. cit.*, p. 173.

15. Carta de Fanny Keats a Joseph Severn de 1877. Recogida en el libro de Adami, Marie: *op. cit.*, p. 206.

16. *Ibidem*

17. Parker, Rozsika; Pollock, Griselda: *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid, Akal, 2021, pp. 50-55.

18. Merino Calvo, José Antonio; Pérez Mulet, Fernando: *Sebastián Gessa Arias, el pintor de las flores*. Casa de Cultura, Chiclana de la Frontera (Cádiz), del 11 de marzo al 7 de abril de 2004. Chiclana de la Frontera (Cádiz), Casa de Cultura, 2004, pp. 29-30.

19. Libro de Copistas del Museo del Prado, 1882-1886, L1, p. 10.

20. Libro de Copistas del Museo del Prado, 1913, L35 (1), p. 62.

21. Libro de Copistas del Museo del Prado, 1902, L125, p. 1.

22. Navarro, Carlos G.: «Elena Brockmann de Llanos (1867-1946). Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo, h. 1892 (116)», en Navarro, Carlos G. (ed.): *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Museo Nacional del Prado, Madrid, del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, p. 378.

23. Se conservan todos los Libros de Matrículas de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en ninguno de los que cronológicamente podrían corresponder con la inscripción de Brockmann aparece su nombre, de donde se deduce que nunca estudió allí.





FIGURA 6. ELENA BROCKMANN, *SALOMÉ* (COPIA DE TIZIANO), 1902. ÓLEO SOBRE LIENZO, 92 X 82 CM. Colección Familia Paradinas Brockmann

mucho tiempo, hasta el curso 1920-1921, recibieron una educación diferenciada de la de sus compañeros varones, ya que se les prohibió totalmente copiar el desnudo del modelo vivo (tanto la asignatura de Dibujo del Natural como la de Colorido y Composición)<sup>24</sup>. Esto, que se justificaba por una cuestión de moralidad: proteger el supuesto «pudor femenino», era, en realidad, una forma de evitar la

---

24. Cabanillas Casafranca, África: «El acceso de las mujeres a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1873-1894)», en Lomba, Concha; Alba, Ester; Castán, Alberto; Illán, Magdalena: *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 58-63.

competencia de las mujeres, pues las incapacitaba para dedicarse a los géneros más prestigiosos, particularmente a la pintura de historia<sup>25</sup>.

Como veremos con detenimiento más adelante, entre 1886 y 1887, cuando tenía veintiún años, Brockmann viajó a Roma, donde completó su formación artística, algo muy poco habitual en la época para una mujer, alojándose con su tío Luis de Llanos y su esposa. Allí, gracias a los contactos de su tío con la colonia española, pudo conocer a algunos de los pintores más destacados del momento, estudiar la figura humana a partir de modelos vivos y pintar al aire libre.

Brockmann fue conocida, principalmente, como pintora de género y de historia, ya que eran unos tipos de cuadros que rara vez hacían las mujeres, quienes, por las limitaciones de su educación artística que acabamos de señalar, solían dedicarse al bodegón, sobre todo de flores, y al retrato. Pintó cuadros de género, lo mismo costumbristas que de «casacón», que se encontraban muy en boga en Roma cuando vivió allí. Entre los primeros, estuvieron *La ciociara* (1887) (FIGURA 19) y *El patio de un parador*, que representan escenas romanas de tema amable y factura detallista, así como *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo*, en el que aparece un grupo de religiosos y monaguillos en un marco arquitectónico gótico. Sin embargo, en el caso de los dos últimos, en lugar del pequeño formato que era habitual en esta clase de cuadros, ella eligió lienzos de dimensiones muy grandes: 148 x 293 cm y 251 x 184 cm, respectivamente, como si se tratase de pinturas de historia. De este modo, demostraba su ambición y se alejaba del estereotipo de que las mujeres artistas hacían obras de pequeño tamaño más acordes con sus supuestas características naturales, como la minuciosidad, la paciencia o la delicadeza<sup>26</sup>. La escena de «casacón» de la que tenemos noticia es *De vuelta de la caza* (1887), en paradero desconocido, aunque podemos hacernos una idea de cómo era gracias a una reproducción publicada en *La Ilustración Española y Americana*<sup>27</sup> (FIGURA 7). Se trata de una pintura de pequeño formato<sup>28</sup> que se desarrolla en el interior del patio de una posada, pero que se sitúa en el siglo XVIII, como se ve por la indumentaria de los personajes que visten la característica casaca que da nombre a este tipo de género.

Todavía más excepcional es que pintara cuadros de historia, que conozcamos uno: *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la escuadra «La Invencible»* (FIGURA 8), en 1895. Este género, que consistía en representar escenas religiosas, mitológicas o históricas de gran tamaño y complejidad —varias figuras y detallados fondos arquitectónicos— fue el más prestigioso hasta los años ochenta del siglo XIX, suponiendo la consagración de los artistas.

Aunque es una faceta menos conocida de Brockmann, también cultivó el retrato, en particular, de miembros de su familia: su abuela Fanny Keats, su madre,

25. Nochlin, Linda: *Situar en la Historia. Mujer, arte y sociedad*. Madrid, Akal, 2020, p. 20.

26. Greer, Germaine: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1959*. Colmenar Viejo (Madrid), Bercimuel, 2005, pp. 104-113.

27. *La Ilustración Española y Americana*, 24 (30 de junio de 1887), p. 12.

28. En innumerables cartas, Brockmann se refiere a este cuadro como «el pequeño», aunque no especifica sus medidas, frente a *El patio de un parador*, que es «el grande», por lo que tiene que pintarlo al aire libre, en la terraza del estudio en el que solía trabajar en Roma.



FIGURA 7. ELENA BROCKMANN, *DE VUELTA DE LA CAZA*, 1887. REPRODUCIDO EN *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* EL 30 DE JUNIO DE 1887



FIGURA 8. ELENA BROCKMANN, *FELIPE II RECIBIENDO LA NOTICIA DE LA PÉRDIDA DE LA ESCUADRA «LA INVENCIBLE»*, 1895. Óleo sobre lienzo, 95 x 115 cm. National Museum of Women in the Arts (NMWA), Washington



sus hermanos y sobrinos, pero no exclusivamente. Tenemos noticia del que le hizo al pastel a Blanca Quiroga, una de las hijas de Emilia Pardo Bazán<sup>29</sup>, con motivo de un cumpleaños de la escritora. Sabemos que se conocieron personalmente, pues Pardo Bazán la invitó, al menos, a una de las reuniones sociales quincenales que organizaba en su casa de la calle San Bernardo en Madrid<sup>30</sup>. Además, al año siguiente de la vuelta de Brockmann a España, en el mes de enero de 1888, su tío Luis de Llanos hizo de guía de la escritora en Roma, tal y como ella lo recoge en su libro de viajes *Mi romería*, en la crónica titulada «Un cicerone gratis»<sup>31</sup>. Como no podía ser de otra manera, Pardo Bazán se interesó por la obra de la pintora. Le dedicó algunas líneas de sus escritos, en los que alababa su participación en la Exposición Mundial Colombina de Chicago de 1893, destacando que lo hiciera en la sección de Bellas Artes y no en el Pabellón de la Mujer<sup>32</sup>, y la citaba como ejemplo de pintora en su célebre ensayo *La mujer española*, de 1896<sup>33</sup>.

Prueba clara de la voluntad de Brockmann de desarrollar una carrera profesional fue su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes entre 1887 y 1895, las más prestigiosas, que, además del reconocimiento, podían suponer la compra de las obras premiadas por parte del Estado. En 1887, después de volver de Roma, presentó tres obras a este certamen: *El patio de un parador*, *De vuelta de la caza* y *La ciociara*, por las que recibió sendas Menciones Honoríficas tras la rectificación del jurado que, en un primer momento, no concedió ningún galardón a obras presentadas por mujeres, a pesar de reconocer la gran calidad de algunas de ellas<sup>34</sup>. En 1892 volvió a participar en una Exposición Nacional, esta vez con *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo*, con el que ganó una Tercera Medalla. Este cuadro viajó a una muestra internacional: la Exposición Universal de Chicago de 1893, en la que se incluyó en la sección de Bellas Artes, junto a la de otras diez artistas españolas<sup>35</sup>. La última de estas exposiciones en la que pudo verse obra suya fue la de 1895, a la que presentó *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la escuadra «La Invencible»*, por la que no recibió ningún premio.

Brockmann también pintó abanicos (los países, es decir, la tira de papel o tela que cubre la parte superior del varillaje) y tapices, sobre todo borduras —cenefas—<sup>36</sup>,

29. No se conoce el paradero de esta obra. En la Casa Museo Emilia Pardo Bazán, de La Coruña, se conservan dos retratos al óleo de Blanca Quiroga, uno de 1895 atribuido a Joaquín Vaamonde y otro sin datar ni firmar. VV. AA.: *Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. La Coruña, Real Academia Galega-Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Deputación da Coruña, 2008, pp. 130-133.

30. «Notas de sociedad», *El Estandarte*, 21 de marzo de 1896, p. 3.

31. Pardo Bazán, Emilia: *Mi romería*. Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1888, pp. 125-135.

32. Pardo Bazán, Emilia: «La Exposición de trabajos de la mujer», *Nuevo Teatro Crítico*, 27 (marzo de 1893), p. 154.

33. Pardo Bazán, Emilia: «La mujer española», *La Época*, 16411 (6 de febrero de 1896), p. 1.

34. «Exposición de Bellas Artes. Los méritos», *El País*, 24 de junio de 1887, p. 2.

35. Serrano Arnal, Inés: «Las artistas españolas en la Exposición Universal de París de 1893», en Mascarell García, María (ed.): *Entre cuerpos y palabras. Género y nuevos territorios narrativos*. Madrid, Dykinson, 2025, p. 274.

36. Se conservan cinco abanicos pintados por Brockmann que forman parte de la Colección de la Familia Paradinas Brockmann. Además de las borduras, pintó varios tapices completos que representaban episodios de *El Quijote*, cuyo paradero se desconoce. *El Diario de Ávila*, 12 de diciembre de 2004, p. 5.

al igual que su tío Luis de Llanos<sup>37</sup>, según su testimonio, con el fin de ganar un dinero más fácil y rápido. En relación con los primeros escribía: «Yo continuaré haciendo los abanicos que hacía antes, puesto que no son más que para vender»<sup>38</sup>. Y con los segundos: «El otro día me hice 31 metros de doble bordura (...), yo me alegro haberme acostumbrado a hacerlo deprisa, porque así se gana mucho más y sale mejor que las cosas en las cuales se tarda mucho»<sup>39</sup>. Si bien es cierto que la «transdisciplinariedad» o, lo que es lo mismo, la dedicación a diversas disciplinas artísticas de forma simultánea, también se ha dado entre los hombres, ha sido mucho más común entre las mujeres, en particular, a las llamadas artes aplicadas o decorativas. De acuerdo con Rozsika Parker y Griselda Pollock, esto se debe a las dificultades que históricamente ellas han encontrado para profesionalizarse, conseguir encargos y vender su obra, por tanto, vivir de su trabajo, como consecuencia de la minusvaloración de sus creaciones<sup>40</sup>.

A finales del siglo XIX, Brockmann desapareció de la vida pública, de los certámenes y muestras, pues, como acabamos de decir, la última Exposición Nacional en la que participó fue la de 1895. ¿Por qué si hasta entonces había demostrado su determinación por desarrollar una carrera profesional y una gran ambición? Además, vivió muchos años, hasta 1946, y nunca se casó. Es posible que esto se debiera a un radical cambio en los gustos artísticos, que se modernizaron y rechazaron el realismo decimonónico y académico, sobre todo por la influencia del impresionismo, primero, y de las vanguardias, después, que produjo una transformación de las demandas del mercado del arte. Asimismo, pudo influir su decepción al no obtener el reconocimiento esperado por su cuadro *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la escuadra «La Invencible»* en la Exposición Nacional de 1895. Seguramente, por su tema histórico, esperó ganar con él una Primera Medalla, en cambio, no consiguió ningún galardón<sup>41</sup>. Con gran probabilidad, porque este era un género en decadencia desde los años ochenta del siglo XIX, después de haber disfrutado de una «edad de oro», en palabras de Carlos Reyero y Mireia Freixa<sup>42</sup>.

Durante el tiempo en el que se mantuvo activa, Brockmann tuvo una recepción de la crítica, por lo general, muy positiva. Son abundantes las referencias a su obra con motivo de las Exposiciones Nacionales, si bien, junto a estas reseñas, que suelen ser breves, también hay textos que la tratan de manera individual, como la revista *Barcelona Cómica* en su sección titulada «Mujeres ilustres»<sup>43</sup> (FIGURA 9).

37. En 1880 Luis de Llanos hizo tres grandes pinturas sobre tapiz para el Café de la Iberia de Madrid en las que copiaba sendas obras de Mariano Fortuny. También sabemos que pintó unas copias de los tapices flamencos diseñados por Vermellen que se encontraban entonces en el Palacio Real de Madrid. Estas copias en la actualidad están en la Sala Manuel Broseta Pont (antigua Sala de Tapices) del Senado de Madrid [en línea] <https://keats.paradinas.com> [Consultado el 29 de diciembre de 2024].

38. Carta de Elena Brockmann a su madre del 24 de julio de 1886, Roma, p. 5. Archivo Familia Paradinas Brockmann (todas las cartas de la pintora citadas proceden de este archivo).

39. Carta de Elena Brockmann a su madre del 2 de septiembre de 1886, Subiaco, p. 8.

40. Parker, Rozsika; Pollock, Griselda: *op. cit.*, p. 76.

41. La primera mujer en ganar una Primera Medalla en una Exposición Nacional de Bellas Artes en la categoría de Pintura fue Julia Minguiñón en 1941 por el cuadro *Escuela de Doloriñas*.

42. Reyero, Carlos; Freixa, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 144.

43. B. C.: «Mujeres ilustres. Elena Brockmann», *Barcelona Cómica*, 24 de febrero de 1894, p. 13.





FIGURA 9. «MUJERES ILUSTRES. ELENA BROCKMANN», BARCELONA CÓMICA, BARCELONA, 24 DE FEBRERO DE 1894

La mayoría de las alusiones a ella se situaron entre dos extremos que respondían a la contradicción que planteaba entonces la categoría «mujer artista», que le atribuía la capacidad de reproducción y no la de creación, que solo tendría el hombre; la crítica galante o paternalista y la masculinización. La primera consistía en hacer referencia al aspecto y la virtud de la mujer, su juventud, belleza y encanto, más que a las características de su obra, que se tendía a identificar con las que tradicionalmente se les han asignado: la gracia, la delicadeza, la ingenuidad o el sentimentalismo<sup>44</sup>. Esto puede verse en el siguiente ejemplo, en el que un autor anónimo, aparte de destacar las consabidas suavidad y dulzura de la pintura, tergiversaba la realidad al referirse a *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo*, como «cuadrito de reducidas dimensiones», cuando, por el contrario, es de muy gran formato: 251 x 184 cm. Con ello, abundaba en el prejuicio que mencionamos antes de que las mujeres hacían obras pequeñas:

Cuando visitamos la última Exposición de Bellas Artes celebrada en Madrid, notamos que delante de un cuadro de reducidas dimensiones había constantemente un núcleo de curiosos y que una vez que formamos parte de él, engrosándose, veíamos que era un grupo de admiradores que sin cesar se renovaba, y que nunca disminuía.

El tal cuadro se titulaba *Paso de una procesión por San Juan de los Reyes* y tenía todo él una noción de suavidad de tonos, una dulzura tan grande y contagiosa, que no parecía sino que la sala donde se hallaba colgada olía a incienso que se desprendía de la procesión allí representada<sup>45</sup>.

La segunda manera de enjuiciarla suponía la masculinización, que se consideraba entonces el máximo elogio que se podía dedicar a una artista, ya que la clara y jerárquica división sexual que existía definía a la pintora mujer y sus obras como

44. Greer, Germaine: *op. cit.*, pp. 69-71.

45. B. C.: «Mujeres ilustres. Elena Brockmann», *Barcelona Cómica*, 24 de febrero de 1894, p. 13.

inferiores<sup>46</sup>. Esto último se puede ver en varias reseñas dedicadas a su participación en la Exposición Nacional de 1887. El crítico Fernanflor decía de ella: «Parece que en D.<sup>a</sup> Elena Brockmann hay una naturaleza más que de pintora, de pintor, por su tendencia seria y por sus cualidades de sentimiento»<sup>47</sup> y un autor anónimo manifestaba: «Pueden clasificarse entre los hombres por sus adelantos y su manera de pintar cuatro señoritas (...). Elena Brockmann está presente con tres cuadros, números 112, 113 y 114, *El patio de un parador*, *Vuelta de la caza* y *Ciociara*, de muy buena entonación y varoniles»<sup>48</sup>. No obstante, también pueden encontrarse ejemplos de una incipiente crítica de arte feminista que rechazaba los estereotipos sobre las creadoras y valoraba sus trabajos, como la que hizo Pardo Bazán, a la que nos hemos referido brevemente con anterioridad.

Incluso aparecieron alusiones a Brockmann en libros internacionales, como *Women Painters of the World*<sup>49</sup>, editado por Walter Shaw Sparrow y publicado en Londres en 1905, en el que se destacaban la viveza y belleza de su obra y se reproducía su cuadro *El patio de un parador*.

## EL VIAJE A ROMA DE LAS MUJERES ARTISTAS

El viaje ha sido siempre una parte esencial de la formación de los artistas, en el siglo XIX y hasta mediados del XX, sobre todo a dos ciudades: Roma y París. Ambos centros culturales permitían codearse con los creadores más destacados, copiar a los grandes maestros, mejorar la técnica y disfrutar de un potente mercado. Ahora bien, a la capital italiana se iba buscando una formación académica y tradicional, mientras que la francesa ofrecía posibilidades de un aprendizaje más moderno; las grandes obras clásicas y las últimas tendencias artísticas —el impresionismo y las vanguardias—, respectivamente.

Las mujeres artistas siempre han viajado para mejorar su aprendizaje y desarrollar su carrera profesional (lo que pone en cuestión el prejuicio de la creadora autodidacta y *amateur*). Y ello pese a las mayores dificultades a las que han tenido que hacer frente, en particular, al problema social que suponía su libertad de movimientos —que ponía en entredicho su moralidad— y el alojamiento, especialmente cuando se trataba de academias o residencias donde la mayoría eran hombres<sup>50</sup>. Así, ya en el siglo XVII encontramos a pintoras que, fundamentalmente desde otras ciudades de Italia, se establecieron en Roma, por ejemplo, Artemisia Gentileschi, Lavinia

46. Nochlin: *op. cit.*, p. 15.

47. Fernanflor (Fernández Flores, Isidoro): «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 26 (15 de julio de 1887), p. 22.

48. *El Liberal*, 1 de junio de 1887, p. 2.

49. Schölermann, Willhem: «In Germany and Austria, in Switzerland and Spain», en Walter Shaw Sparrow (ed.): *Women Painters of the World. An Illustrated History of Women Painters from the Time of Caterina Vigri (1413-1463) to Rosa Bonheur and More*. Londres, Hodder Stoughton, 1905, p. 289.

50. Serrano de Haro, Amparo; Cabanillas, África: *Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres*. Madrid, Tres Hermanas, 2022, pp. 36-42.

Fontana o Giovanna Garzoni<sup>51</sup>. Pero fue, sobre todo, en la siguiente centuria cuando un gran número no solo de artistas italianas, sino también de extranjeras procedentes de muy diversos países, disfrutaron de estancias más o menos largas, como resultado de pensiones o no, gracias a la difusión del Grand Tour. Algunas de ellas gozaron de fama e incluso llegaron a ingresar en la célebre Accademia di San Luca a partir de 1607 —aunque con muchas limitaciones—, como en el caso de la artista suiza Angelica Kauffman. Retratista y pintora neoclásica de historia (FIGURA 10), permaneció en la ciudad más de veinticinco años, en dos periodos, de 1763 a 1765 y de 1782 a 1807, cuando murió. Su casa-estudio de la via Sistina, muy próximo a la Plaza de España, fue lugar de encuentro de muchos de los creadores e intelectuales de reputación internacional más notables de la época, como Johann Wolfgang von Goethe y Antonio Canova<sup>52</sup>. Otros ejemplos célebres son los de la alemana Therese Concordia Mengs, miniaturista y pastelista (hermana mayor de Anton Raphael Mengs y tía de Anna Maria Mengs, padre e hija, ambos pintores, establecidos en España desde 1761), y la francesa Élisabeth L. Vigée Le Brun, retratista de la reina María Antonieta y de varias cortes europeas. Todas ellas contribuyeron a mejorar el estatus de las mujeres artistas



FIGURA 10. ANGELICA KAUFFMAN, *LA PENA DE TELÉMACO*, 1783. ÓLEO SOBRE LIENZO, 83 X 114 CM. Metropolitan Museum of Art (MET), Nueva York

51. Morselli, Raffaella: «Roma: la gloria delle donne tra Cinquecento e Seicento», en Miarelli Marini, Ilaria; Morselli, Raffaella (eds.): *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*. Museo di Roma, Roma, del 25 de octubre de 2024 al 23 de marzo de 2025. Roma, Officina Libraria, 2024, pp. 18-19.

52. Baumgärtel, Bettina: «She was on her time and the time was in her», en VV. AA.: *Angelica Kauffman*, Royal Academy of Arts, 1 de marzo al 30 de junio de 2024. Londres, Royal Academy of Arts, 2014, pp. 11-21.

y se convirtieron en modelos para otras creadoras<sup>53</sup>. Esta tendencia se consolidó aún más en el siglo XIX, pues la presencia femenina en Roma se hizo más intensa e internacional, debido a la mayor libertad que tuvieron para viajar, al cultivo de géneros pictóricos cada vez más diversos —también de la escultura— y a su creciente participación en el mercado del arte. En esta centuria, sobresalieron los casos de la pintora francesa Hortense Lescot y la alemana Louise Seidler, así como de la escultora norteamericana Harriet Hosmer, que trabajó en la capital italiana junto a un grupo de mujeres compatriotas.

Entre las españolas del siglo XIX, hasta ahora conocemos muy pocos ejemplos de artistas que viajaran a Roma<sup>54</sup>, aparte del de Brockmann, los de Matilde Aïta de la Peñuela, Clotilde Bosch, Anselma, Emília Coranty y Carlota Rosales<sup>55</sup>. Según Mariángeles Pérez-Martín, Dolores Velasco, miembro de mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, consiguió en 1836 una pensión real —concedida por la Corte— de dos años de duración para estudiar en Roma, convirtiéndose, así, seguramente, en la primera mujer pensionada de España. Sin embargo, no pudo disfrutarla (solicitaría hacerlo, pero en Madrid) porque murió su madre, quien la iba a acompañar<sup>56</sup>.

Una de las razones principales de esta ausencia en la capital italiana de artistas españolas fue que, durante mucho tiempo, las mujeres no pudieron beneficiarse del Premio de Roma, a pesar de que no estuvo prohibido explícitamente por el reglamento de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, al darse por sobrentendido que no se presentarían<sup>57</sup>. Este era el pensionado más ambicionado por los estudiantes debido a su prestigio, cuantía y duración —tres o cuatro años—, que disfrutaban mayoritariamente los alumnos más veteranos y preparados una vez completada su formación en la Escuela. Anualmente, se convocaban las oposiciones en varias modalidades; en Pintura había dos categorías: Figura y Paisaje.

Isabel Tejeda ha estudiado el caso de Carlota Rosales, hija del célebre pintor Eduardo Rosales, quien disfrutó de una beca para estudiar en la Academia de España en Roma

53. Miarelli Mariani, Ilaria: «La pittura col Mengs, col Bossi e le tre pittrici, la Lebrun, la Subleyras e la Kauffman già da inizio de voler abbandonare il Barroco e di accostarsi alla scuola che in Francia era capitanata da David», en Miarelli Marini, Ilaria; Morselli, Raffaella (eds.): *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*. Museo di Roma, Roma, del 25 de octubre de 2024 al 23 de marzo de 2025. Roma, Officina Libreria, 2024, pp. 33-40.

54. Son más los casos conocidos de artistas españolas en París, establecidas de forma permanente o temporal, porque este destino fue más habitual a partir de finales del siglo XIX, cuando se hizo más común que las mujeres viajaran y la capital francesa fue desplazando a Roma como principal centro artístico. Los ejemplos más destacados son los de Matilde Aïta de la Peñuela, Anselma, Margarita Arosa, María Luisa de la Riva, Lluïsa Vidal, Lola Anglada y María Blanchard. Assier, Mathilde: «Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931», en Navarro, Carlos G. (ed.): *op. cit.*, p. 55.

55. Para saber más sobre las artistas españolas que viajaron a Roma a finales del siglo XIX, véase Serrano Arnal, Inés: «Pintoras españolas en la Roma finisecular: Elena Brockmann, Emília Coranty y Carlota Rosales», en Lomba, Concha; Gil Salinas, Rafael; Costanzo, Cristina (eds.): *Le donne nell'ecosistema europeo delle arti (1800-1945)*. Florencia, Edifir, 2024, pp. 107-116.

56. Pérez-Martín, Mariángeles: «Del salón al gabinete, académicas en la España del siglo XIX», en Gil Salinas, Rafael; Lomba, Concha (coords.): *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*. Valencia, Universidad de Valencia, 2021, pp. 89-90.

57. Casado, Esteban: «La Academia de Roma entre 1900 y 1936», en Reyero, Carlos; Casado, Esteban: *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España (1900-1936)*. Academia de España, Roma, de septiembre a octubre de 1998. Roma, Academia de España, 1998, p. 57.



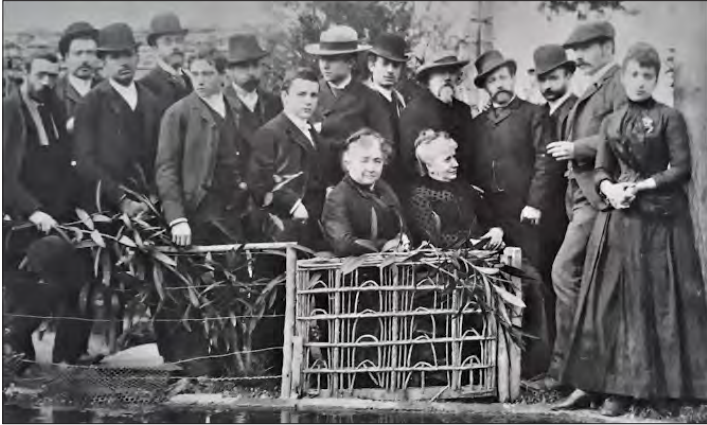


FIGURA 11. GUSTAVO LUCCHETTI, ARTISTAS PENSIONADOS EN ROMA POR LA ACADEMIA DE ESPAÑA. CARLOTA ROSALES, PRIMERA POR LA DERECHA, A LOS DIECISIETE AÑOS (SENTADA EN PRIMER TÉRMINO A LA DERECHA ESTÁ SU MADRE, MAXIMINA MARTÍNEZ), ROMA, 1889. Museo Nacional del Prado, Madrid

durante dos años, entre 1887 y 1889, a donde la acompañó su madre (FIGURA 11).

Sin embargo, esta pensión tuvo un carácter excepcional, pues no la ganó por oposición, sino que fue firmada directamente por el ministro de Estado, de ahí que su duración y cuantía fueran menores que las de sus compañeros varones. La pintora la consiguió tras la muerte prematura de su padre, gracias a las relaciones que este tuvo con los círculos artísticos, en especial, a su amistad con Vicente Palmaroli, director de la Academia de España en Roma de 1882 a 1892, como una forma de ayudarla a ella y a su madre<sup>58</sup>.

En 1901 Inocencia Arangoa fue la primera alumna que se presentó a la

convocatoria de este premio, en la modalidad de Paisaje. Al principio, su solicitud fue considerada improcedente por tratarse de una mujer, pero el apoyo de muchas compañeras y compañeros, e incluso de los profesores de San Fernando y de la prensa, hizo que fuera admitida en la oposición, si bien se la obligó a presentar una instancia en la que se comprometiera a vivir fuera del edificio de la Academia, que era donde residían los pensionados, en caso de ganarla. Aunque, al final, no consiguió la pensión, el mero hecho de que se pudiera presentar al premio supuso una victoria<sup>59</sup>. Aún habría que esperar más de veinte años para que una mujer ganara por oposición y en igualdad de condiciones con los hombres este premio. Lo logró la música María de Pablos, quien, puesto que no contó con el trato de favor del que había gozado Carlota Rosales, tuvo que hacer frente durante el tiempo que duró su pensionado, de 1928 a 1932, al problema moral que suponía para una joven residir sola en el extranjero y en una institución compuesta por varones. Viajó a Roma con su madre, pero a esta última no se le permitió la estancia en la Academia, ya que estaba prohibido que se alojaran familiares de los artistas, por lo que no vivieron allí<sup>60</sup>. Teresa Peña fue la primera creadora plástica en ganar el Premio de Roma en la modalidad de Pintura de Figura, en 1965. A pesar de que entre uno y otro premio transcurrieron más de tres décadas, también ella se encontró con el problema del alojamiento. Primero, se le recomendó que se instalara en un hotel, con el mismo argumento de que la Academia estaba adaptada a los hombres, aunque, finalmente, residió junto al resto de los pensionados<sup>61</sup>.

58. Tejeda Martín, Isabel: «Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos», en VV. AA.: *Arte e identidades culturales*. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1998. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 686-689.

59. Casado, Esteban: *op. cit.*, p. 57.

60. Tejeda Martín, Isabel: *op. cit.*, pp. 686-689.

61. Ortega, Joaquín L.: «El mundo de Teresa Peña», en VV. AA.: *Fragilidad humana. Teresa Peña*. Catedral de El Salvador y Santa María, Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), del 9 de abril al 15 de junio de 2019. Logroño,



## CARTAS DE ELENA BROCKMANN DESDE ROMA Y SUBIACO (1886-1887)

Se conservan las cartas que Elena Brockmann envió desde Roma a su familia en Madrid, principalmente a su madre<sup>62</sup>, entre marzo de 1886<sup>63</sup> y el 4 de febrero de 1887<sup>64</sup> (FIGURAS 12 Y 13); no así, las que ella recibió. Inédito hasta ahora, este epistolario se encuentra en manos privadas, las de los herederos de la pintora, en el Archivo de la Familia Paradinas Brockmann. Su volumen es muy grande, pues está formado por ciento tres cartas, ya que la correspondencia fue continua, tal y como decía la pintora: «Para no faltar a lo convenido de escribir un día sí y otro no»<sup>65</sup> o «a vuelta de correo»<sup>66</sup>. Pero, lamentablemente, no se encuentra íntegra, presumimos que se han perdido muchas cartas. Nos han llegado hasta catorce de algunos meses, como agosto de 1886, por tanto, lo acordado entre madre e hija, pero nada más que una de abril y septiembre de 1886 y febrero de 1887. No obstante, y a pesar de no estar completa, su número permite hacerse una idea bastante aproximada y coherente de cómo debió de transcurrir su estancia en Roma.

Este es el único ejemplo conocido hasta ahora de un corpus tan extenso de cartas de una pintora española del siglo XIX, de ahí que tenga un valor extraordinario<sup>67</sup>. Si bien es cierto que este tipo de documentación posee una gran importancia en el caso de cualquier artista, sea mujer u hombre, en el de ellas proporciona una gran cantidad de información de la que normalmente carecemos. Esto es consecuencia del fenómeno que Michelle Perrot denomina «el silencio de las fuentes», escritas o materiales, es decir, la falta de fuentes primarias porque se dispersan o se pierden debido a la minusvaloración de las actividades que han realizado tradicionalmente las mujeres<sup>68</sup>.

---

Gráficos Ausejo, 2019, pp. 17-18.

62. Por su correspondencia, sabemos que Brockmann se carteó regularmente con otros miembros de su familia y amistades. Hay un puñado de cartas conservadas que tienen como destinatarios a sus hermanos y a sus tías Adela y Rosa.

63. La primera carta de Brockmann fechada es del 19 de marzo de 1886. Sin embargo, hay dos cartas anteriores de ese mismo mes en las que no aparece el día de expedición.

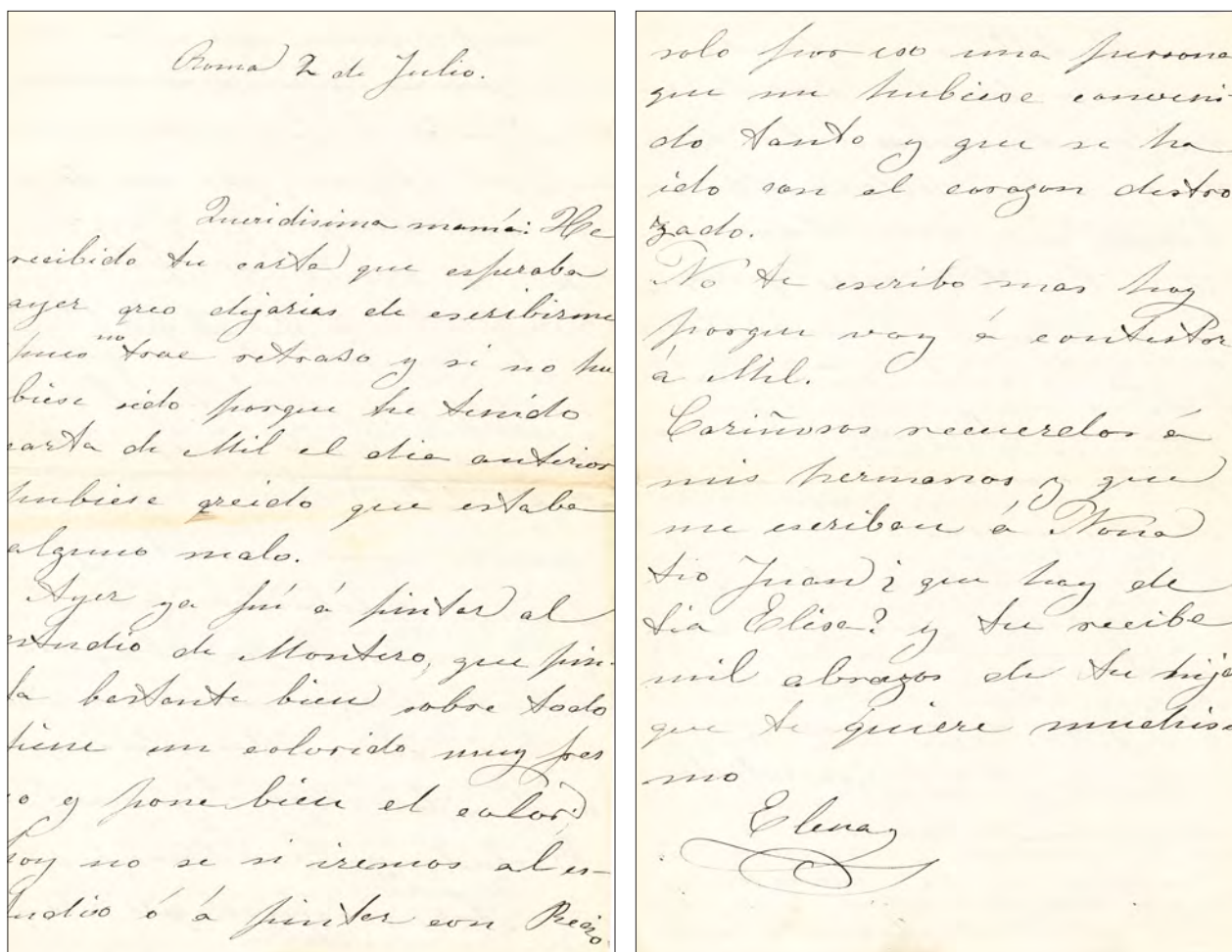
64. Excepto las dos primeras, las cartas incluyen el lugar y la fecha de expedición, pero únicamente el día y el mes en el que fueron escritas; no el año. Tampoco aparece en ellas la dirección. Sin embargo, gracias a una carta que describe una mudanza que hicieron sus tíos, ahora conocemos el domicilio en el que vivió Brockmann en Roma a partir del 6 de julio de 1886: vía Sistina, 149, 2.º piso. Carta de Elena Brockmann a su madre del 6 de julio de 1886, Roma, p. 2.

65. Carta de Elena Brockmann a su madre del 26 de agosto de 1886, Subiaco, p. 1.

66. Carta de Elena Brockmann a su madre del 29 de marzo de 1886, Roma, p. 1.

67. En España, a diferencia de en otros países como Italia, Francia o Inglaterra, no ha habido apenas interés por el estudio y la publicación de epistolarios de artistas hasta fechas muy recientes. El único pintor del que se conoció un epistolario con anterioridad a los años noventa del siglo XX fue Goya. Atendiendo solo a creadores del siglo XIX, a este se ha sumado posteriormente la publicación de las correspondencias de José y Federico de Madrazo, Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga, si bien todavía no se han recopilado ni analizado las de pintores tan célebres como Mariano Fortuny y Eduardo Rosales. Alzaga Ruiz, Amaya; Yeves, Juan Antonio: «La Literatura y las Artes en epistolarios españoles del siglo XIX», en Rolfi Ožvald, Serenella; Mazzarelli, Carla: *Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*. Milán, Silvana Editoriale, 2019, p. 398. De mujeres artistas españolas del siglo XIX, no hay ningún epistolario publicado y solo un estudio muy reciente de Magdalena Illán Martín, aún inédito. En él, analiza las cartas de varias pintoras españolas que desarrollaron la mayor parte de su carrera en Francia, a través de las cuales construyeron su autoconciencia autorial: Matilde Aïta de la Peñuela, Anselma, María Luisa Pluzanska, Amélie Beaury-Saurel y María Luisa de la Riva. Illán Martín, Magdalena, «Autoconciencia autorial y estrategias de mercado: cartas de artistas españolas en Francia (1850-1910)» [Manuscrito inédito presentado para su publicación en el libro *Las artistas en la escena cultural europea*], 2025.

68. Perrot, Michelle: *Mon histoire des femmes*. París, Éditions du Sueil, 2006, p. 17.



FIGURAS 12 Y 13. PRIMERA Y ÚLTIMA PÁGINA DE UNA CARTA DE ELENA BROCKMANN DIRIGIDA A SU MADRE DEL 2 DE JULIO DE 1886. Archivo Familia Paradinas Brockmann

Al ser una correspondencia de naturaleza íntima —que Brockmann no pensó nunca en publicar—, aporta una información muy rica y valiosa desde un punto de vista no solo cuantitativo, sino cualitativo, al igual que cualquier tipo de escritura privada o del «yo», los diarios y las memorias, que recogen la voz «original» de su autora<sup>69</sup>. Permite una aproximación más viva y global a sus experiencias, así como conocer determinados aspectos del ambiente familiar o doméstico que no suelen recoger las fuentes convencionales y que tienen una gran importancia para el estudio de la biografía de las mujeres. Es más, el epistolar se considera un género «femenino» desde las célebres cartas de la escritora francesa Madame de Sévigné, especialmente, cuando, como en el caso de Brockmann, la correspondencia tiene lugar en el ámbito familiar. En este caso, las cartas constituyen una forma de sociabilidad y expresión no

69. Bolufer, Mónica: «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 93(1) (2014), pp. 95-96.

solo aceptada, sino recomendada a las mujeres, aunque raramente son conservadas y, menos aún, publicadas<sup>70</sup>.

Puesto que se trata del epistolario de una pintora, es necesario atender a la complejidad y especificidad que pueda presentar, ya que las cartas de artistas, junto a la palabra, suelen incluir la imagen: dibujos, apuntes o bocetos<sup>71</sup>. En el caso de Brockmann, solo hay cinco cartas en las que aparezcan dibujos. Tres de ellos no tienen ninguna relación con el texto y representan una mosca<sup>72</sup>, una araña con una mosca atrapada en su tela (FIGURA 14) y cuatro naipes de la baraja francesa —los dos últimos en el encabezamiento—. Por el contrario, los otros dos, una horquilla<sup>73</sup> y un camafeo<sup>74</sup> (FIGURA 15), sumamente sencillos, ilustran el contenido de las cartas, aunque no tienen nada que ver con su trabajo artístico. No hay en ellas ningún apunte o boceto de sus obras, ni siquiera de las que pintó en Roma. Quizá esto se deba a que la principal destinataria de estas cartas fue su madre y no un artista o persona relacionada con el mundo de la creación, aunque sí hace descripciones escritas bastantes detalladas de los cuadros en los que trabajó durante este periodo<sup>75</sup>.

En marzo de 1886, cuando tenía veintiún años, Brockmann viajó a Roma sin estar pensionada ni tener ninguna beca, así pues, se mantuvo por sus propios medios y estudió de forma independiente, ajena a cualquier institución. Pudo hacer frente a los cuantiosos gastos de la estancia, como los colores, las cajas de pinturas, los lienzos, los marcos y los modelos —que era lo más caro—, por solo referirnos a los estrictamente artísticos, gracias al dinero de su familia<sup>76</sup>, que hemos visto que era limitado por la temprana muerte de su padre, y a la venta de ciertos trabajos, abanicos y borduras de tapices. En este viaje iniciático de formación, estuvo acompañada, como no podía ser de otra manera en la época en el caso de una joven soltera de buena familia, por su tío Luis de Llanos y la esposa de este, Catalina Izquierdo, con quienes se alojó. Como ya hemos visto, su tío estuvo pensionado en Roma hacia 1870 y en 1873 fue designado segundo secretario del Consulado de España ante la Santa Sede<sup>77</sup>. Cesado en el cargo en 1875, volvió a España, regresando a la capital italiana en una fecha indeterminada hasta aproximadamente 1888.

70. Perrot, Michelle: *op. cit.*, p. 35.

71. Rolfi Ožvald, Serenella: «Sul carteggio d'artista», en Rolfi Ožvald, Serenella; Mazzarelli, Carla: *Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*. Milán, Silvana Editoriale, 2019, pp. 19-20.

72. Carta de Elena Brockmann a su tía Adela del 15 de enero de 1887, Roma, p. 1. Este dibujo es muy probable que no fuera hecho por Brockmann, sino que decoraría el papel en el que escribió esta carta, puesto que en una carta anterior cuenta que le han regalado unos papeles para escribir que tienen insectos, sin especificar más. Carta de Elena Brockmann a su madre del 2 de enero de 1887, Roma, p. 1.

73. Carta de Elena Brockmann a su madre del 11 de septiembre 1886, Subiaco, p. 6.

74. Carta de Elena Brockmann a su madre del 4 de febrero de 1887, Roma, p. 3.

75. Carta de Elena Brockmann a su madre del 10 de noviembre de 1886, Roma, pp. 2-3.

76. Carta de Elena Brockmann a su madre del 18 de noviembre de 1886, Roma, pp. 5-6.

77. Mientras vivió en Italia, Luis de Llanos colaboró con varias publicaciones periódicas: la italiana *Libertà*, la francesa *L'Art* y las españolas *La Ilustración Española y Americana* y *El Imparcial*. En esta última, junto a críticas artísticas, escribió crónicas sobre la vida de los pensionados españoles. Un asunto que también trató en su novela *La vida artística. Memorias de un pensionado en Roma*, publicada en 1892, que mezcla elementos de ficción y autobiográficos.



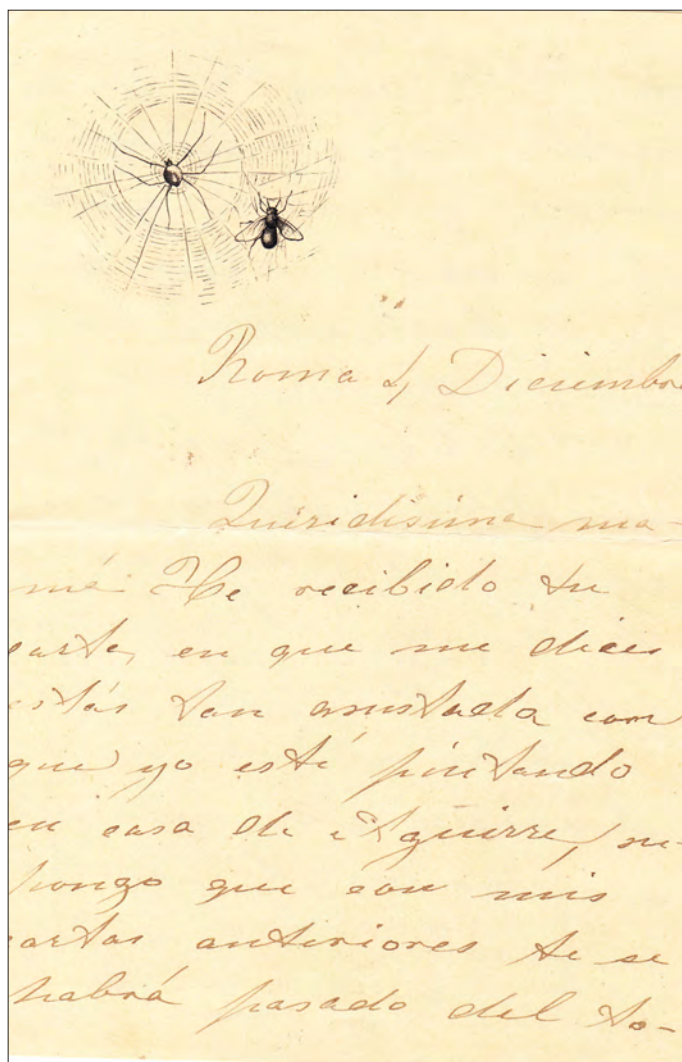


FIGURA 14. CARTA DE ELENA BROCKMANN A SU MADRE DEL 4 DE DICIEMBRE DE 1886, ROMA. Archivo Familia Paradinas Brockmann

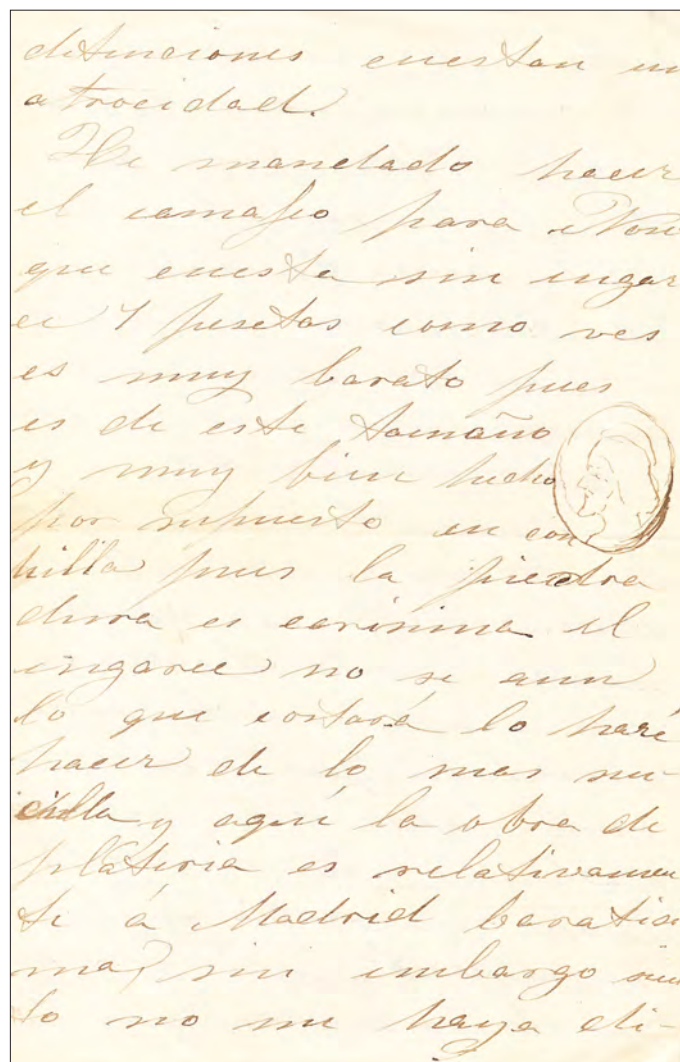


FIGURA 15. CARTA DE ELENA BROCKMANN A SU MADRE DEL 4 DE FEBRERO DE 1887, ROMA. Archivo Familia Paradinas Brockmann

No obstante, la relación de la familia Brockmann-Llanos con Roma se remontaba varias décadas atrás en el tiempo. Sus abuelos maternos, Fanny Keats y Valentín de Llanos, se exiliaron allí de 1820 a 1821 por sus ideas liberales y volvieron en 1860, acompañando a su hija Isabel y su marido Leopoldo Brockmann, cuando este último estuvo a cargo de la construcción del ferrocarril del Estado Vaticano durante dos años. Aparte, hemos visto que Juan y Luis de Llanos disfrutaron de sendas becas de pensionados en Roma y que, como acabamos de señalar, el segundo de ellos trabajó allí como diplomático varios años.

Al leer la correspondencia, llama la atención la continua insistencia de la madre de Brockmann desde muy pronto, el mismo mes de marzo de 1886 de su

llegada a Roma, en que volviera a Madrid<sup>78</sup>. Esto indica que emprendió el viaje sin tener fijada la fecha de regreso, que debía de haber sido una estancia mucho más corta y que no se concibió, en principio, para su formación artística, sino más bien para visitar la ciudad y divertirse. Además del control que la madre trata de ejercer sobre su hija a través de las cartas, pese a la distancia —o precisamente por eso—, esta cuestión refleja el problema que para las mujeres de clase media y alta suponía viajar solas, tal y como escribía la propia pintora cuando decía que «era una lástima que las mujeres no pudiesen viajar como los hombres solas»<sup>79</sup>. Precisamente, no encontrar una familia respetable y de confianza con quien volver a España fue la principal razón para no hacerlo hasta casi un año después. No obstante, a lo largo del tiempo, fueron apareciendo otros motivos para prolongar la estancia: evitar el calor del verano de Madrid, mejorar su pintura y, por último, terminar los cuadros *El patio de un parador* y *De vuelta de la caza*.

Lo que empezó como un viaje de ocio para Brockmann, en el que la mayor parte del tiempo lo dedicó a hacer una vida mundana, como ir al teatro, la ópera, fiestas, bailes y atender un sinnúmero de invitaciones, se convirtió pronto en un periodo de formación artística. Gracias a su tío Luis de Llanos, entró inmediatamente en contacto con la colonia de artistas españoles en Roma, la más numerosa y una de las más activas desde las estancias en la ciudad de Mariano Fortuny y Eduardo Rosales, las cuales, aunque breves, tuvieron una enorme influencia en los pintores posteriores<sup>80</sup>. Allí tuvo una relación muy estrecha con los Benlliure —José, Juan Antonio y Mariano—, Arturo Montero, Enrique Recio, Joaquín Sorolla, Francisco Pradilla, Mateo Silvela, Agustín Querol y Antonio Susillo, entre otros artistas. Un círculo que la pintora describe como muy unido y cerrado a creadores de otras nacionalidades, pues dice de ellos, incluyéndose en el grupo como un miembro más, que van a todas partes «en bandadas»<sup>81</sup> y que no tiene ocasión de practicar el italiano porque está casi siempre con españoles<sup>82</sup>.

Mikel Lertxundi describe cómo era una jornada de aprendizaje típica de un artista en la ciudad de Roma, que consistía en la copia del modelo en el estudio, la toma de apuntes en la calle, en el campo o en los museos y las visitas a estudios de otros compañeros<sup>83</sup>. Muy parecida a la que desarrolló Brockmann durante su estancia, por lo que cuenta en sus cartas: «Todos los días voy ahora a pintar. Unos días vamos a los estudios cuando tenemos modelo, que esta semana son muchos días, y otras veces al campo»<sup>84</sup> y «a mí es una de las cosas que más me

78. La madre de Brockmann se quejaba de que sus tíos obstaculizaban su regreso, ya que su tía Catalina estaba enferma y, como el matrimonio solo tenía un hijo pequeño, la retendría en Roma para que ella la cuidara; aunque la pintora niega que eso sea cierto. Carta de Elena Brockmann a su madre del 3 de julio de 1886, Roma, pp. 1-7.

79. Carta de Elena Brockmann a su madre del 18 de julio de 1886, Roma, p. 4.

80. González, Carlos; Martí, Montse: *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona, Tusquets, 1987, pp. 13-14.

81. Carta de Elena Brockmann a su madre del 6 de julio de 1886, Roma, p. 5.

82. Carta de Elena Brockmann a su madre del 30 de junio de 1886, Roma, p. 3.

83. Lertxundi Galiana, Mikel: «Ardor de juventud. La colonia artística española en Roma (1880-1900)», en VV. AA.: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Centro del Carmen, Valencia, del 30 de julio al 13 de octubre de 2013. Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico-Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid-Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2013, p. 33.

84. Carta de Elena Brockmann a su madre del 21 de junio de 1886, Roma, p. 9.



gustan visitar estudios, pues a más de ver los cuadros que, como te digo, son muchos y buenos, se ven todos los estudios que te gustarían mucho. Están llenos de antigüedades, pues hay tapices magníficos, muebles, telas, armaduras platos y cacharros de todos géneros»<sup>85</sup>.

Ella no frecuentó ninguna academia —la Chigi era la más popular entre los extranjeros y admitía a mujeres, pero en un número muy reducido—, no tuvo un estudio propio ni tampoco su tío Luis, por lo que pintó en los de otros artistas, particularmente en el de un tal Aguirre, a quien de momento no hemos podido identificar<sup>86</sup>, y aunque menos tiempo, en el del pintor Arturo Montero. Allí solía trabajar con modelo —que nunca estaba desnudo (no lo dice de forma explícita, pero se puede deducir de las costumbres de entonces y la lectura de sus cartas)—, pues le interesaba, ante todo, el estudio de la figura humana. Su trabajo, sin embargo, lo supervisaba el pintor José Benlliure<sup>87</sup> —y, cuando este no podía, su hermano menor Juan Antonio—<sup>88</sup>, del que escribe a su madre: «Tengo sobre todo a Benlliure, que me dará todas las lecciones que quiera, que es una notabilidad, y en cuanto envíe su gran cuadro [se refiere a *Visión del Colosseo* y a su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887] verás como será la comidita como el primero»<sup>89</sup>. Y más adelante: «Conmigo hace lo que hasta ahora no ha hecho nadie, que es servirme de maestro e incomodarse en irme a corregir a la hora y donde yo quiera»<sup>90</sup>. José Benlliure, hermano mayor de Mariano Benlliure, el escultor y quien más celebridad alcanzó, fue conocido como pintor de género y costumbres (FIGURA 16). Vivió en Roma durante muchos años, desde 1879 hasta 1912, donde, además de desarrollar una intensa y exitosa carrera artística, fue director de la Academia Española. Su estudio en el número 33 de la famosa via Margutta fue un lugar de encuentro de numerosos artistas de la colonia española<sup>91</sup>, que visitó Brockmann en más de una ocasión<sup>92</sup>.

85. Carta de Elena Brockmann a su madre del 30 de marzo de 1886, Roma, p. 4.

86. En un principio, pensamos que podría tratarse del escultor guipuzcoano Marcial Aguirre, que vivió en Roma durante una década, pero lo descartamos al saber que regresó a España en 1868, mucho antes de que Brockmann llegara a la ciudad en 1886.

87. En el Archivo de la Casa-Museo Benlliure, se conservan 1606 cartas que tienen al pintor José Benlliure como destinatario único o compartido. De ellas, ninguna fue enviada por Brockmann y, de momento, no hemos encontrado ninguna referencia a ella en las cartas escritas por José Benlliure. Tampoco la menciona en sus *Notas autobiográficas*. Sin embargo, en ese mismo Archivo hemos hallado cuatro cartas de Luis de Llanos dirigidas a José Benlliure, que, aunque no hacen mención alguna a Brockmann, sí traslucen una cercanía y amistad entre ambos. Cartas de Luis de Llanos a José Benlliure. C10 LLA006-010. (Cartas de la 6 a la 10), 1887-1892. Archivo Casa Museo Benlliure-Ayuntamiento de Valencia.

88. Con frecuencia, se dice que Brockmann fue alumna de Joaquín Sorolla, pero esto es un error que encontramos ya en algunos textos coetáneos a la pintora y que puede deberse a la estrecha amistad que unió a este pintor con los Benlliure y a que coincidieron varios años en Roma, de 1885 a 1889. B. C.: «Mujeres ilustres. Elena Brockmann», *Barcelona Cómica*, 24 de febrero de 1894, p. 13. Brockmann hace alusión a Sorolla varias veces en sus cartas de modo muy superficial: con motivo de un retrato que él le iba a hacer (no hay constancia de que llegara a pintarlo), de la opinión que él le da sobre un abanico que ella ha pintado y la coincidencia varios días en Subiaco. Sin embargo, en ninguna de ellas dice que pinte con él o, menos aún, que sea su maestro. Cartas de Elena Brockmann a su madre del 20 de septiembre de 1886 y del 10 y 22 de enero de 1887.

89. Carta de Elena Brockmann a su madre del 2 de julio de 1886, Roma, p. 2.

90. Carta de Elena Brockmann a su madre del 8 de septiembre de 1886, Subiaco, p. 6.

91. Bonet, Victoria E.: *José Benlliure. El oficio de pintor*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 22.

92. Carta de Elena Brockmann a su madre del 12 de junio de 1886, Roma, p. 6.



FIGURA 16. JOSÉ BENLLIURE, *INTERIOR DE UNA LONJA DE VALENCIA*, ÓLEO SOBRE LIENZO, 22 X 32 CM. Casa-Museo Benlliure-Ayuntamiento de Valencia, Valencia

La relación entre Brockmann, los Llanos y los Benlliure (José, Juan Antonio y Mariano) se estrechó mucho más en Subiaco, un pequeño pueblo de origen medieval de la región del Lacio, a unos setenta kilómetros de distancia de Roma, donde, junto a otros artistas como Mateo Silvela y Agustín Querol, pasaron los meses del verano, de agosto a septiembre, de 1886. La localidad era frecuentada por muchos artistas que huían del calor de la capital italiana en los meses estivales y buscaban inspiración en sus bellos paisajes y escenas costumbristas. Allí Juan Antonio Benlliure, quien, según testimonio de Brockmann, era su pretendiente, le pintó un retrato inédito que hasta ahora se había atribuido a su hermano José (FIGURA 17)<sup>93</sup>. Brockmann compartió con su madre por carta la idea de que Juan Antonio Benlliure fuera su maestro de pintura a su vuelta a Madrid, cosa que no llegó a suceder<sup>94</sup>.

Como acabamos de decir, Brockmann completó su formación con la visita a estudios de artistas. En al menos dos ocasiones, estuvo en el de Francisco Pradilla, uno de los pintores más sobresalientes de la colonia española, a quien decía admirar muchísimo. Incluso llegó a contemplar que le diera algunas lecciones, lo que no fue posible porque no aceptaba alumnos<sup>95</sup>. También amplió su cultura artística viendo monumentos, como San Pedro del Vaticano<sup>96</sup>, el Coliseo y las termas de Caracalla;

93. Carta de Elena Brockmann a su madre del 15 de agosto de 1886, Subiaco, p. 2. La pintora escribe en una de sus cartas que le van a hacer «una colección de retratos los mejores pintores», refiriéndose a aquellos de la colonia española que viajaron con ella a Subiaco. No obstante, aparte del de Juan Antonio Benlliure, solo tenemos noticia del busto de ella que realizó el escultor Agustín Querol, que está en paradero desconocido. Carta de Elena Brockmann a su madre del 3 de julio de 1886, Subiaco, p. 6.

94. Carta de Elena Brockmann a su madre del 17 de agosto de 1886, Subiaco, pp. 5-6.

95. Carta de Elena Brockmann a su madre del 2 de julio de 1886, Roma, pp. 2-3.

96. Carta de Elena Brockmann a sus hermanas Rego (Regina), Isabel y Margarita del 27 de marzo de 1886, Roma, pp. 5-6.

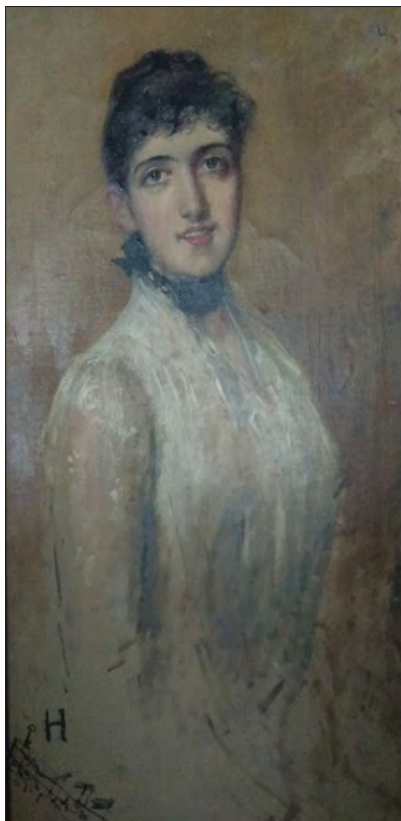


FIGURA 17. JUAN ANTONIO BENLLIURE, *RETRATO DE ELENA BROCKMANN*, 1887. Óleo sobre lienzo, 105 x 50 cm. Colección Familia Paradinas Brockmann

museos, como los Capitolinos<sup>97</sup>, y haciendo excursiones a localidades próximas, por ejemplo, a Ostia, Tívoli y Frascati.

En Roma, Brockmann pintó dos cuadros con la intención de presentarlos a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1887<sup>98</sup>: *El patio de un parador* (FIGURA 18) y *De vuelta de la caza*, en los que estuvo trabajando intensamente de septiembre a diciembre de 1886. No alude, sin embargo, en ningún momento en su correspondencia a la pintura *La ciociara* (FIGURA 19)<sup>99</sup>, con la que participó en el mismo certamen, representación de un tipo femenino italiano muy común en la época, sobre todo entre los artistas españoles que trabajaron en Roma, lo que indica que la pintó una vez de vuelta en España. De ahí que, a diferencia de los dos lienzos anteriores, este no incluyese la palabra Roma junto a su firma. La razón de poner el lugar de realización fue una forma que tuvo Brockmann de dar más valor a su trabajo, pues la capital italiana conservaba su prestigio como centro artístico, tal y como la propia pintora explica en una de sus cartas en referencia a un abanico que hizo allí: «Tendría más valor pues ya sabes que la gente en general son muy tontas y el solo hecho de haberlo pintado aquí haría que lo considerasen de mucho más mérito y me lo pagasen mejor»<sup>100</sup>.

Finalmente, Brockmann debió de regresar a Madrid a principios del mes de febrero de 1887. La última carta que se conserva es del día 4, en la que hace alusión a una inminente vuelta a España: «Puedo salir de aquí de pronto» y «dispondré todo para el día que toque largarse»<sup>101</sup>. Si bien en el mes de enero ya empezó los preparativos del viaje, pues hablaba a su madre en una carta del equipaje, los portes y los regalos<sup>102</sup>. Brockmann no volvió a Roma, ni hay evidencia de que viajara nunca más en su vida al extranjero.

97. Carta de Elena Brockmann a su madre del 29 de marzo de 1886, Roma, p. 2.

98. Carta de Elena Brockmann a su madre del 15 de octubre de 1886, Roma, p. 2.

99. Una reproducción de esta obra fue la portada de la revista madrileña *Alrededor del mundo*, publicada el 16 de enero de 1902. Estas reproducciones de sus obras en la prensa, así como la circulación de grabados de sus cuadros, por ejemplo, de *Patio de un parador*, demuestran la notoriedad que llegó a tener Brockmann como pintora.

100. Carta de Elena Brockmann a su madre del 26 de noviembre de 1886, Roma, pp. 2-3.

101. Carta de Elena Brockmann a su madre del 4 de febrero de 1887, Roma, p. 5.

102. Carta de Elena Brockmann a su madre del 10 de enero de 1887, Roma, pp. 4-5.





FIGURA 18. ELENA BROCKMANN, *EL PATIO DE UN PARADOR*, 1887. ÓLEO SOBRE LIENZO, 148,5 X 293 CM. Museo Nacional del Prado, Madrid. Depósito en el Museo Municipal de San Telmo, San Sebastián

## CONCLUSIONES: TRASPASAR FRONTERAS. LA EXPERIENCIA DE ROMA

El descubrimiento del centenar de cartas conservadas que Elena Brockmann envió a su madre durante su estancia en Roma entre los años 1886 y 1887 supone un hecho de gran importancia para la historiografía del arte del siglo XIX en España, sobre todo en lo que respecta al estudio de las mujeres creadoras. La razón es que son muy escasos los epistolarios estudiados —menos aún publicados— de artistas españoles de este periodo y, en particular, de mujeres, de los que no se ha localizado hasta ahora ninguno tan abundante como este.

Esta correspondencia tiene, además, el interés añadido de haber sido escrita por Brockmann durante el año en el que vivió en Roma, donde se formó artísticamente, por lo que es fundamental para el conocimiento de la experiencia de la movilidad. Pero no solo de ella, sino también de otros creadores y, especialmente, de las mujeres —cuestión que ha sido muy poco estudiada por el momento—, que eligieron la capital italiana como meta para la culminación de su formación artística o el desarrollo de sus carreras.



FIGURA 19. ELENA BROCKMANN, *LA CIOCIARA*, 1887. ÓLEO SOBRE LIENZO, 85 X 57 CM. Colección particular

Al analizar estas cartas, hemos destacado sus dos dimensiones: la material o física y la de su contenido. Como objeto, solo el hecho de que hayan sido conservadas por sus familiares durante más de ciento cuarenta años es algo excepcional, que nos habla del reconocimiento que la pintora tuvo en vida y del interés de sus herederos por conservar su memoria. Entretanto, su abundancia —resultado de un intercambio continuo de cartas— demuestra la estrecha relación que Brockmann tuvo con su madre y, a nuestro parecer, sobre todo, la firme voluntad de control por parte de esta. Algo habitual en la época, pues la pintora se encontraba fuera de su casa, en el extranjero, sola, joven y soltera, aunque viviendo con sus tíos. Por tanto, alejada de su autoridad, que hay que recordar que era la principal en su familia, puesto que su padre había muerto una década antes. Por su parte, la pintora, utilizó todo tipo de pretextos y estrategias para prolongar su estancia hasta un año, cuando, en un principio, tenía que haber sido mucho más breve. Como testimonio de la experiencia de la pintora en Roma, estas cartas proporcionan una información extremadamente abundante y valiosa, por lo que contribuyen a llenar, en parte, la laguna en lo que respecta a las fuentes, pues, pese a la fama que tuvo mientras estuvo activa, es muy poca la documentación y la obra que nos ha llegado de ella.

A través de la lectura de la correspondencia de Brockmann, se pone de manifiesto la complejidad de esta experiencia para una mujer artista en el siglo XIX, a quien viajar a Roma le supuso traspasar fronteras no solamente en un sentido literal —los límites físicos entre dos países—, sino, sobre todo, en un sentido figurado, el de las costumbres de entonces, que restringían mucho la movilidad y libertad de las mujeres. Por supuesto, hubo numerosas barreras que se interpusieron en su camino. Aparte del control de su madre, al que nos acabamos de referir, estaba el de los tíos con los que se alojó —era inconcebible que pudiera vivir de forma independiente— y que la acompañaron a la mayoría de sus actividades, sobre todo su tío Luis de Llanos, puesto que era pintor y hombre. La limitación de sus movimientos es otra constante, ya que de manera permanente se hace referencia a la imposibilidad de que pudiera viajar sola. En lo estrictamente artístico, ella no pudo disfrutar de la beca o pensión de ninguna institución, por lo que tuvo que costearse la estancia por sus propios medios; no se formó en ninguna academia privada, careció de un estudio propio, no pudo copiar el modelo desnudo vivo y no frecuentó ciertos espacios públicos de sociabilidad masculina, por ejemplo, el famoso Café Greco.

No obstante, al mismo tiempo, podemos ver que en muchos aspectos la actividad artística que desarrolló Brockmann en Roma fue similar a la de sus compañeros varones, mucho más rica y estimulante de lo que cabría esperar en un principio. Esto se debió, en gran medida, a las favorables circunstancias de su estancia, sobre todo, a la privilegiada posición de su tío Luis de Llanos en la colonia española —y también en el mundo diplomático—, además de a su propio talento, determinación y capacidad de trabajo. Se relacionó con los artistas más sobresalientes del círculo español, estableciendo con ellos una amistad y consiguiendo un reconocimiento de su trabajo, si bien es cierto que no de igual a igual, sino como una joven y prometedora pintora que se estaba formando, una «alumna adelantada», a la que apoyaban y enseñaban. Pudo estudiar la figura con modelos vivos —aunque no estuvieran desnudos—, su máxima ambición, en diversos estudios; practicó la



pintura al aire libre, visitó los estudios de muchos artistas, fue a museos y vio monumentos e hizo excursiones a localidades cercanas. Incluso llegó a concluir dos cuadros, *El patio de un parador* y *De vuelta de la caza*, que fueron premiados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887.

Sin ninguna duda, la estancia de Brockmann en Roma durante su juventud, en un momento de formación, supuso una experiencia crucial tanto humana como artística, determinante para su vida y su carrera profesional como pintora. Ahora sus cartas nos lo revelan.

## REFERENCIAS

- Adami, Marie: *Fanny Keats*. Londres, John Murray, 1937.
- Alzaga Ruiz, Amaya; Yeves, Juan Antonio: «La Literatura y las Artes en epistolarios españoles del siglo XIX», en Rolfi Ožvald, Serenella; Mazzarelli, Carla: *Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*. Milán, Silvana Editoriale, 2019, pp. 396-401.
- Assier, Mathilde: «Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931», en Navarro, Carlos G. (ed.): *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Museo Nacional del Prado, Madrid, del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, pp. 41-69.
- B. C.: «Mujeres ilustres. Elena Brockmann», *Barcelona Cómica*, 24 de febrero de 1894, p. 13.
- Baumgärtel, Bettina: «She was on her time and the time was in her», en VV. AA.: *Angelica Kauffman*. Royal Academy of Arts, 1 de marzo al 30 de junio de 2024. Londres, Royal Academy of Arts, 2014, pp. 11-22.
- Bolufer, Mónica: «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 93(1) (2014), pp. 85-116.
- Bonet, Victoria E.: *José Benlliure (1855-1937). El oficio de pintor*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998.
- Cabanillas Casafranca, África: «El acceso de las mujeres a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1873-1894)», en Lomba, Concha; Alba, Ester; Castán, Alberto; Illán, Magdalena: *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023, pp. 53-64.
- Casado, Esteban: «La Academia de Roma entre 1900 y 1936», en Reyer, Carlos; Casado, Esteban: *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España (1900-1936)*. Academia de España, Roma, de septiembre a octubre de 1998. Roma, Academia de España, 1998, pp. 51-57.
- Coll, Isabel: *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Sant Sadurní d'Anoia (Barcelona), Centaure Groc, 2001.
- Diego, Estrella de: *La mujer y la pintura del XIX en España. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Cátedra, 2009.
- El Diario de Ávila*, 12 de diciembre de 2004, p. 5.
- Espigado, Gloria: «Las mujeres en el nuevo marco político», en Morant, Isabel (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina* (vol. III). *Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 27-60.
- «Exposición de Bellas Artes. Los méritos», *El País*, 24 de junio de 1887, p. 2.
- «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 26 (15 de julio de 1887), pp. 19-22.
- Fernanflor (Fernández Flores, Isidoro): «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 26 (15 de julio de 1887), p. 22.
- Greer, Germaine: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1959*. Colmenar Viejo (Madrid), Bercimuel, 2005.
- González, Carlos; Martí, Montse: *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona, Tusquets, 1987.
- Illán Martín, Magdalena: «Autoconciencia autorial y estrategias de mercado: cartas de artistas españolas en Francia (1850-1910)», [Manuscrito inédito presentado para su publicación en el libro *Las artistas en la escena cultural europea*], 2025.

- La Ilustración Española y Americana*, 24 (30 de junio de 1887), p. 12.
- Llanos, Luis de, *La vida artística. Memorias de un pensionado en Roma*. Madrid, Imprenta de Heinrich, 1892.
- Lertxundi Galiana, Mikel: «Ardor de juventud. La colonia artística española en Roma (1880-1900)», en VV. AA.: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Centro del Carmen, Valencia, del 30 de julio al 13 de octubre de 2013. Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico-Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid-Consortio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2013, pp. 33-43.
- Merino Calvo, José Antonio; Pérez Mulet, Fernando: *Sebastián Gessa Arias, el pintor de las flores*. Casa de Cultura, Chiclana de la Frontera (Cádiz), del 11 de marzo al 7 de abril de 2004. Chiclana de la Frontera (Cádiz), Casa de Cultura, 2004.
- Miarelli Mariani, Ilaria: «La pittura col Mengs, col Bossi e le tre pittrici, la Lebrun, la Subleyras e la Kauffman già da inizio de voler abbandonare il Barroco e di accostarsi alla scuola che in Francia era capitanata da David», en Miarelli Marini, Ilaria; Raffaella Morselli, (eds.): *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*. Museo di Roma, Roma, del 25 de octubre de 2024 al 23 de marzo de 2025. Roma, Officina Libreria, 2024, pp. 32-47.
- Morselli, Raffaella: «Roma: la gloria delle donne tra Cinquecento e Seicento», en Miarelli Marini, Ilaria; Raffaella Morselli (eds.): *Roma pittrice. Artiste al lavoro tra XVI e XIX secolo*. Museo di Roma, Roma, del 25 de octubre de 2024 al 23 de marzo de 2025. Roma, Officina Libreria, 2024, pp. 17-31.
- Navarro, Carlos G.: «Elena Brockmann de Llanos (1867-1946). Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes. Toledo, h. 1892 (116)», en Navarro, Carlos G. (ed.): *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Museo Nacional del Prado, Madrid, del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, p. 378.
- Nochlin, Linda: *Situar en la Historia. Mujer, arte y sociedad*. Madrid, Akal, 2020.
- «Notas de sociedad», *El Estandarte*, 21 de marzo de 1896, p. 3.
- Ortega, Joaquín L.: «El mundo de Teresa Peña», en VV. AA.: *Fragilidad humana. Teresa Peña*. Catedral de El Salvador y Santa María, Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), del 9 de abril al 15 de junio de 2019. Logroño, Gráficos Ausejo, 2019, pp. 14-20.
- Pardo Bazán, Emilia: «La Exposición de trabajos de la mujer», *Nuevo Teatro Crítico*, 27 (marzo de 1893), p. 154.
- Pardo Bazán, Emilia: *Mi romería*. Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1888.
- Pardo Bazán, Emilia: «La mujer española», *La Época*, 16411 (6 de febrero de 1896), p. 1.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda: *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid, Akal, 2021.
- Pérez-Martín, Mariángeles: «Del salón al gabinete, académicas en la España del siglo XIX», en Gil Salina, Rafael; Lomba, Concha (coords.): *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*. Valencia, Universidad de Valencia, 2021, pp. 75-94.
- Perrot, Michelle: *Mon histoire des femmes*. París, Éditions du Seuil, 2006.
- Reyero, Carlos; Freixa, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Rodríguez Domingo, José Manuel: «Los depósitos del Museo del Prado en la Universidad de Granada», en VV. AA.: *El Museo del Prado en la Universidad de Granada*, Sala de la Capilla-Hospital Real, Granada, del 13 de noviembre de 2019 al 31 de enero de 2020. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 25-44.
- Rolfi Ožvald, Serenella: «Sul carteggio d'artista», en Rolfi Ožvald, Serenella; Mazzarelli, Carla: *Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*. Milán, Silvana Editoriale, 2019, pp. 11-22.

- Serrano Arnal, Inés: «Las artistas españolas en la Exposición Universal de París de 1893», en Mascarell García, María (ed.): *Entre cuerpos y palabras. Género y nuevos territorios narrativos*. Madrid, Dykinson, 2025, pp. 265-281.
- Serrano de Haro, Amparo; Cabanillas, África: *Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres*. Madrid, Tres Hermanas, 2022.
- Schölermann, Willhem: «In Germany and Austria, in Russia, Switzerland and Spain», en Shaw Sparrow, Walter (ed.): *Women Painters of the World. An Illustrated History of Women Painters from the Time of Caterina Vigri (1413-1463) to Rosa Bonheur and More*. Londres, Hodder Stoughton, 1905, pp. 285-289.
- Tejeda Martín, Isabel: «Primeras pensionadas en Roma: de Carlota Rosales a María de Pablos», en VV. AA.: *Arte e identidades culturales*. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, del 28 de septiembre al 1 de octubre de 1998. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 686-692.
- VV. AA.: *Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. La Coruña, Real Academia Galega-Casa Museo Emilia Pardo Bazán-Deputacion da Coruña, 2008.
- VV. AA.: *Maestras*. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, del 31 de octubre de 2023 al 4 de febrero de 2024. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2023.

# EL VIAJE A ESPAÑA DE M<sup>lle</sup> ROBERT: UN VIAJE CANÓNICO DE LA BURGUESÍA FRANCESA DURANTE LOS «AÑOS DEL HAMBRE»

## THE JOURNEY TO SPAIN OF M<sup>lle</sup> ROBERT: A CANONICAL JOURNEY OF THE FRENCH BOURGEOISIE DURING THE «YEARS OF HUNGER»

Ivanne Galant<sup>1</sup> y Jorge Villaverde<sup>2</sup>

Recibido: 03/01/2025 · Aceptado: 11/09/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.43891>

### Resumen<sup>3</sup>

A partir de un álbum fotográfico hallado en el *Marché aux Puces* de Saint-Ouen (París) que documenta el viaje de un grupo de franceses a España en 1949, este estudio examina las experiencias turísticas de estos viajeros en relación con este país. La investigación persigue tres objetivos principales. En primer lugar, analizar la realidad del viaje y las motivaciones de los turistas en el marco de uno de los períodos más difíciles de la historia reciente española, atravesado además por las complejas relaciones diplomáticas y culturales entre ambos países. En segundo lugar, abordar el álbum como artefacto narrativo, indagando en las perspectivas de quienes tomaron las fotografías, en la disposición de las imágenes y en los textos de los pies de foto, así como en su vínculo con las prácticas turísticas y con los mecanismos intermediales que alimentaban un imaginario específico de España en Francia. Por último, considerar el álbum personal de M<sup>lle</sup> Robert como un proyecto narrativo que muestra cómo un viaje burgués francés a la España de la posguerra europea contribuyó a recrear y perpetuar una relación de dominación con el país vecino.

---

1. Université Sorbonne Paris Nord, Pléiade. C.e.: [ivanne.galant@univ-paris13.fr](mailto:ivanne.galant@univ-paris13.fr)  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2813-1152>.

2. Sorbonne Université, CRIMIC. C.e.: [jorge.villaverde@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:jorge.villaverde@sorbonne-nouvelle.fr)  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2494-9491>.

3. Esta publicación es parte del proyecto I+D+i, *Turismo y procesos de espectacularización en las tradiciones musicales ibéricas contemporáneas*, coordinado por la Universidad de Valladolid (PID2020-115959GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/) así como del proyecto I+D+i, *Factualidad y familias textuales en los relatos de viaje españoles contemporáneos*, (PID2023-150409NB-I00). Por parte de Jorge Villaverde, se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i, *Patrias y dioses. Religión y nacionalismo en la Europa del sur global, 1914-1965*, (PR46/23 PID2023-150381NB-I00 PAYDI). Por parte de Ivanne Galant, se vincula al proyecto VIAJERAS (2024-2025), financiado por la Casa de Velázquez junto con el IUC y el IUHJV de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona).



### Palabras clave

Prácticas turísticas; franquismo; imaginarios nacionales; álbum fotográfico; fotografía *amateur*; relaciones franco-españolas; intermedialidad

### Abstract

Based on a photo album documenting the journey of a group of French travelers to Spain in 1949, found at the Marché aux Puces in Saint-Ouen (Paris), this study examines these travelers' tourist experiences in relation to Spain. The research pursues three main objectives. First, to analyze the reality of the trip and the tourists' motivations within the context of one of the most difficult periods in Spain's recent history, also marked by the complex diplomatic and cultural relations between the two countries. Second, to approach the album as a narrative artifact, exploring the perspectives of those who took the photographs, the arrangement of the images and the captions, as well as their connection with tourist practices and the intermedial mechanisms that shaped a specific imaginary of Spain in France. Finally, to consider M<sup>lle</sup> Robert's personal album as a narrative project that illustrates how a French bourgeois journey to postwar Spain contributed to recreating and perpetuating a relationship of domination with the neighboring country.

### Keywords

Touristic Practices; Francoism; National Imaginaries; Photo Album; Amateur Photography; Franco-Spanish Relations; Intermediality

.....

«Time eventually positions most photographs, even the most amateurish, at the level of art»  
Susan Sontag, *On photography*<sup>4</sup>

«Il me dit: 'cette image a déjà été prise cent fois, et elle n'a d'intérêt que par rapport à ton lieu d'habitation' et cela me semble à la fois juste et bête. Juste parce qu'il est vrai que la photo n'acquiert de valeur que dans un déplacement de temps ou d'espace. Bête parce que sa phrase me brime bêtement dans ma tentation immédiate, et me force réfléchir : si je réfléchis, je ne peux pas prendre la photo»  
Hervé Guibert, *L'image fantôme*<sup>5</sup>

En septiembre de 1949, M<sup>lle</sup> Robert realizó un viaje por España en compañía de diecisiete mujeres, siete hombres y una niña. Tras cruzar la frontera en tren, los turistas se dedicaron a recorrer parte de Castilla y Andalucía. A su regreso, M<sup>lle</sup> Robert recopiló 136 fotografías en un álbum que reflejaría su experiencia. Más de setenta años después, este álbum, conservado en perfecto estado, con imágenes cuidadosamente dispuestas y pies de fotografía precisos, apareció en un puesto del *Marché aux Puces* de París. Abrirlo supuso sumergirse en las vivencias de esta mujer, descubrir España a través de los ojos de un grupo de turistas franceses, y advertir la visión típica y tópica que la viajera había reproducido sobre el país.

El imaginario de España en Francia ha sido objeto de estudio desde múltiples perspectivas, analizando medios como relatos y guías de viaje, pinturas, grabados, fotografías profesionales, óperas, películas, canciones o emisiones televisivas<sup>6</sup>. Explorar este fenómeno a través de un caso concreto —el legado íntimo de una joven mujer de finales de los años 40— permite aportar un enfoque personal y emocional, al mismo tiempo que ilustra cómo los estereotipos se difunden, se transmiten, se asumen y se contestan en la vida cotidiana.

Este trabajo se enmarca en dos recientes tendencias historiográficas que incorporamos por primera vez a nuestros estudios sobre la historia del turismo y la caracterización (trans)nacional<sup>7</sup>. Por un lado, el giro personal historiográfico nos incita a considerar los archivos personales de individuos en apariencia banales que no dejan de ser «actores de pleno derecho de la historia» como fuentes necesarias para captar «la complejidad del mundo social», donde la oposición entre individuo y sociedad es «un trampantojo»<sup>8</sup>. Por otro, el giro material, que invita a pensar la

4. Sontag, Susan: *On photography*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. 21.

5. Guibert, Hervé: *L'image fantôme*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, pp. 71-72.

6. Véanse por ejemplo Hoffmann, Léon-François: *Romantique Espagne : l'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. Paris, Presses universitaires de France, 1961; Galant, Ivonne: *Séville dans les guides de voyage français et espagnols*, Thèse de Doctorat, Université Grenoble Alpes-Université Sorbonne Nouvelle, 2016; Rivalan Guégo, Christine: «Et Viva España ! L'espagnolade, miroir ou mirage de l'Espagne ?», *Les Espagnes, Atala*, 11 (2008), pp. 287-300.

7. Villaverde, Jorge; Galant, Ivonne (eds.): *¿El turismo es un gran invento? Cultura, identidad y política en torno al turismo en España*. València, Institució Alfons el Magnànim-CSIC, 2021; Villaverde, Jorge; Galant, Ivonne (eds.): «Dialogues asymétriques : tourisme et politique dans les relations franco-espagnoles», *Cahiers de Civilisation espagnole contemporaine*, 29, (2022); Galant, Ivonne; Villaverde Jorge (eds.): «Dialogues intermédiaux : (se) définir à travers le tourisme», *Iberic@l*, 21, 2022.

8. Artières, Philippe; Kalifa, Dominique (dirs.): *Histoire et archives de soi*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 8 (traducción de los autores).

relación individuo-objeto y pone el foco no solo en lo que son las cosas «sino en lo que hacen»<sup>9</sup>. Retomando las palabras de María Rosón Villena, un álbum de fotos es tanto un «repositorio de memoria como un instrumento de escenificación social»<sup>10</sup>. Su formato físico, la secuencia de las imágenes, las anotaciones manuscritas y la selección de lo que se muestra (y lo que se omite) revelan tanto la mirada de quien lo compuso como los códigos sociales y culturales en los que esa mirada se formó, en este caso, una mirada canónica, burguesa, francesa sobre España.

Encontrar un álbum completo abre la posibilidad de analizar distintos niveles de las prácticas visuales turísticas: no solo qué se fotografió, sino también cómo la viajera, *a posteriori*, reconstruyó su experiencia y elaboró un relato visual del viaje<sup>11</sup>.

Este artículo toma el álbum de M<sup>lle</sup> Robert como objeto central de un análisis que combina la historia cultural del turismo con los estudios visuales y se organiza en tres niveles. En primer lugar, nos acercaremos a los completamente anónimos —excepto paradójicamente por sus nombres— turistas del álbum: ¿quiénes eran? ¿Qué motivaba su viaje a España? ¿Qué experiencias constituyeron su desplazamiento? ¿Qué sensaciones y sentimientos despertó en ellos? ¿Cambió su forma de entender al país vecino, y en contraste, a ellos mismos? Segundo, recurriendo a la historiografía del franquismo, de las relaciones internacionales y del turismo, situaremos este viaje en el contexto nacional de la dictadura, e internacional, en unos años complejos en el marco de las relaciones franco-españolas.

En 1949 había pasado una década desde el final de la guerra en España, tan solo cuatro años para Francia. Todos y cada uno de los integrantes del viaje, niña incluida, habían vivido, de una u otra manera, los horrores de la guerra. Con la memoria reciente de varios años —según de dónde vinieran en Francia— de ocupación nazi. ¿Qué les llevó a visitar la península ibérica, el último reducto de la oleada fascista que había barrido Europa? Con el recuerdo fresco de las privaciones del final de la guerra, de la convulsa liberación y de la posguerra, quizás hasta con el hambre todavía metido en el cuerpo, pese a su clase social. ¿Qué hacían recorriendo, relajada y sonrientemente, una tierra que acababa de sufrir el mayor baño de sangre de Europa occidental? ¿Qué hacían visitando un paisaje marcado por la guerra, el exilio, el paredón, la prisión y los campos de concentración? ¿Qué hacían fotografiando una Castilla y una Andalucía donde reinaban las privaciones, las enfermedades y el hambre? Por último, tras constatar la marcada correspondencia de esta visita con el canónico «voyage en Espagne» desarrollado por los escritores los románticos, pretendemos reconstruir, a partir del artefacto personal del álbum de M<sup>lle</sup> Robert, lo que pudo ser un típico viaje burgués francés a España en la posguerra europea. Esto nos servirá como caso de estudio para ensayar desde lo personal, lo cotidiano y lo aparentemente banal, es decir desde abajo, un aparato teórico que hasta ahora ha

9. Rosón Villena, María: «La memoria de las cosas: cultura material y vida cotidiana durante el franquismo», *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 18 (2021), pp. 5-14. Véase también Labanyi, Jo: «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11, 3-4 (2010), pp. 223-233.

10. Rosón Villena, María: *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Madrid, Cátedra, 2016, p. 263.

11. Le Corre, Florence: «Les albums de photographie : une lecture dirigée», [en línea] <http://sfic.free.fr/telecharg/lecorre.pdf> [Consultado el 4 de noviembre de 2025].

encontrado su expresión más visible en aproximaciones desde arriba, con el estudio de la propaganda institucional, las intervenciones gubernamentales por medio de espectáculos y exposiciones y las distintas producciones culturales.

Nuestro interés por el resbaladizo, pero esencial, campo de los imaginarios nacionales nos ha llevado, a partir de los estudios postcoloniales, la imagología y la historia de las exposiciones internacionales y del turismo, a entenderlos como representaciones mentales —discursivas o iconográficas— fruto de construcciones culturales derivadas de un diálogo asimétrico y secular entre múltiples voces. Se trata de un diálogo intermedial, doméstico pero a la vez transnacional, en el que los interlocutores negocian significados y que, en determinados contextos, aspira a fijar imaginarios hegemónicos<sup>12</sup>. El turismo, práctica de caracterización y encuentro por excelencia de la modernidad, es un ámbito privilegiado para examinar este proceso dialéctico<sup>13</sup>. Así, el estudio de este álbum, confrontado con otras manifestaciones culturales que circulaban a ambos lados de la frontera pirenaica, nos permitirá escuchar la voz de una «turista del norte» sobre la España de finales de los años 40 y apreciar cómo un artefacto trivial, que terminó vendido en un rastro, pudo contribuir a recrear y perpetuar la caracterización subalterna del país vecino.

## EL VIAJE DE M<sup>lle</sup> ROBERT

### LA PRUEBA DEL VIAJE

La única huella tangible del viaje de M<sup>lle</sup> Robert a España es un álbum de fotografías hallado décadas más tarde en un rastro de París. Se trata de un álbum de 25 × 32 cm con una encuadernación de cuero, o símil, marrón, grabado en relieve estampado (Figura 1). El motivo ornamental se compone de arabescos y roleos vegetales dispuestos en marco, con volutas y formas florales estilizadas, recordando el gusto neobarroco. Este tipo de trabajo, obtenido mediante presión o gofrado, era muy común en álbumes fotográficos entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX<sup>14</sup>.

La encuadernación se completa con un cordón pasado por ojales en el lomo, un sistema de sujeción característico que permitía mantener firmes las hojas de cartulina, así como añadir o retirar páginas según las necesidades. En sus cuarenta páginas negras, protegidas por hojas de papel cristal se acumulan, ordenadas cuidadosamente, las 136 fotografías, fijadas con esquinitas de plástico, y comentadas con una caligrafía muy cuidada, con un rotulador fino de color blanco. Una

12. Véanse Villaverde, Jorge: «Una arqueología del nation branding: las exposiciones binacionales del Londres eduardiano», *Amnis*, 2 (2018) y Villaverde, Jorge; Galant, Ivonne: «Discutir bajo la sombrilla: el turismo como nodo de las relaciones francoespañolas», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 29 (2022).

13. Zuelow, Eric: *Touring Beyond the Nation: A Transnational Approach to European Tourism*. Farnham, Surrey, Ashgate, 2011, pp. 10-15.

14. Véanse Di Bello, Patrizia: *Women's Albums and Photography in Victorian England. Ladies, Mothers and Flirts*. Aldershot, Ashgate, 2007 y Dahlgren, Anna: «Dated Photographs: The Personal Photo Album as Visual and Textual Medium», *Photography & Culture*, t. 3.2 (2010), pp. 175-194.

FIGURA 1. PORTADA DEL ÁLBUM DE M<sup>lle</sup> ROBERT

observación de las fotografías desde su materialidad permite identificar detalles sobre su producción. Por ejemplo, no todos los negativos fueron revelados en el mismo lugar: se advierten diferencias en los acabados de los bordes —algunos dentados, otros lisos— y en los tipos de papel, identificables por los logotipos de diferentes marcas y por los formatos<sup>15</sup>. Así, predominan los tamaños pequeños y medianos —59 copias en 11 × 8 cm y 23 en 6,5 × 9 cm—, muy habituales en los laboratorios de la época y vinculados tanto a negativos de 35 mm como a cámaras de formato medio (6 × 9 cm). La presencia de tirajes cuadrados (6,5 × 6,5 cm) podría indicar el uso de cámaras de tipo Rolleiflex. Además, los tamaños intermedios (10 × 7; 9 × 6 cm) muestran la falta de estandarización estricta en la oferta de los talleres, donde las medidas podían variar en función del corte del papel fotográfico. Algunos ejemplares de mayor tamaño (14 × 11; 13 × 9; 18 × 13 cm) corresponden a ampliaciones, encargadas sin duda para escenas o retratos considerados más significativos. En conjunto, la diversidad de medidas ilustra la flexibilidad del proceso de positivado en 1949, antes de la generalización del formato estandarizado 10 × 15 cm en las décadas siguientes<sup>16</sup>.

15. Se distinguen por lo menos tres tipos de papeles distintos: el francés Dincox de la marca Guilleminot, el Ridax de Gevaert y el Velox de Kodak.

16. La recomendación ISO/R 328:1963 fijó el formato A6 (105 × 148 mm) como tamaño recomendado para las postales ilustradas, lo que se convirtió en un referente dimensional estable en el ámbito gráfico y editorial europeo. Fue el formato que se adoptó en los años ochenta cuando llegaron los *minilabs* (sistemas de revelado y copiado rápido introducidos por Noritsu y Fuji entre 1976 y 1981).



En el reverso de las fotografías, una caligrafía femenina identifica los lugares donde fueron tomadas. A la luz de las escasas informaciones, deducimos que la mayoría fueron reveladas por la propia M<sup>lle</sup> Robert. Otras, en cambio, parecen haber sido adquiridas para completar el conjunto. Estas llevan el nombre de la turista, o un número, para facilitar su distribución. Esta práctica era común en los viajes organizados, donde los participantes intercambiaban imágenes. Además, una fotografía de grupo fue revelada en España, evocando el clásico *souvenir* ofrecido en lugares icónicos desde el siglo XIX<sup>17</sup>. El cuidado en la disposición de las imágenes y la regularidad de las anotaciones revelan una voluntad de recuerdo, así como una puesta en escena: el viaje no termina con el desplazamiento físico, sino que se prolonga en la construcción narrativa del álbum y cada vez que se abren sus páginas. Como objeto, el álbum no solo conserva el viaje, sino que lo reordena, lo selecciona y lo transforma en una historia visual coherente, compatible y con sentido.

## ¿QUIÉNES ERAN ESTOS TURISTAS?

Las tres fotografías de grupo, sacadas delante de El Escorial (Figura 4), en la plaza del Potro de Córdoba (Figura 16) y en la Torre de la Vela de Granada, muestran un conjunto heterogéneo de turistas: mujeres jóvenes en la veintena, algunas de mayor edad, varios hombres adultos y una niña. La ropa no parece diferente de la que llevarían durante un domingo soleado a las afueras de París, en un ambiente relajado, *nonchalant*, como atestiguan las camisas arremangadas y los botones desabrochados. La niña, en Granada, porta un abanico probablemente adquirido como *souvenir*, mientras que una de las mujeres sostiene en varias imágenes un ejemplar de la *Guide Bleu*, emblema inequívoco del viajero francés. El grupo exhibe así los atributos clásicos de la condición turística: gafas de sol, cámaras en bandolera y objetos de viaje o comprados en ruta, dando lugar a una «detonante manera de vestir» que, como subrayaba la prensa de la época refiriéndose a otro grupo, delataba su «extranjerismo»<sup>18</sup>.

La indumentaria femenina corresponde con mujeres de clase media, cuya ropa reproduce los patrones de la vida cotidiana francesa de posguerra más que la sofisticación de la alta costura. Frente al esplendor del «Corolle» de Dior, entonces en boga, ellas llevan faldas rectas o de poca caída, confeccionadas en algodón o lino, y blusas de un solo color o con discretos estampados florales. El predominio de conjuntos de dos piezas y la ausencia de pantalones —prohibidos en Francia hasta bien entrado el siglo XX— refuerzan esa imagen de sencillez. La elección de tejidos ligeros y cortes funcionales sugiere una búsqueda de comodidad y libertad de movimiento poco habitual en las élites. También el calzado ofrece pistas: tacones de diario, alpargatas de plataforma, quizá incluso zapatos con suelas de caucho del

17. Plaza Orellana, Rocío: *Recuerdos de Viaje, Historia del souvenir en Andalucía*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012.

18. *La Vanguardia española*, 19/04/1949, p. 1.

tipo *topolino*, populares tanto en el sur de Francia como en España, y que pudieron ser adquiridos como recuerdo.

En cuanto a los hombres, predominan los trajes y camisas, con o sin corbata, combinados a veces con prendas más desenfadadas como polos, boinas o saharianas. Su apariencia remite tanto al turista extranjero enfrentado al calor peninsular como a la sobriedad de un domingo de provincias en Francia o España.

La procedencia de las prendas no puede determinarse con exactitud. Aunque en París y en las grandes ciudades francesas ya existían almacenes que vendían ropa confeccionada en serie, lo más probable es que muchos de los atuendos provinieran de talleres de costura o sastrerías locales, especialmente en provincias. Los detalles técnicos, como los cuellos en punta de las camisas, permiten datarlas en los años 1940, reforzando la cronología visual. En conjunto, nada en su vestimenta permite identificar con certeza la nacionalidad, pero sí situar al grupo en una cultura material de clase media que privilegiaba la funcionalidad sobre la ostentación<sup>19</sup>. La escasez de accesorios y la sobriedad general apuntan asimismo a un origen social medio, acorde con la posibilidad de viajar al extranjero en 1949, pero lejos de la ostentación de las clases más altas.

Los escasos datos disponibles sobre los viajeros aparecen en los reversos de las fotografías. En ocasiones se menciona el nombre de M<sup>lle</sup> Robert, una vez identificada como M<sup>lle</sup> Robert G, pero la gran popularidad de este apellido en Francia nos impide identificar a la turista. El uso de M<sup>lle</sup> remite a «mademoiselle», término que en la época se usaba para designar a una joven soltera, mientras que «madame» se solía emplear para mujeres casadas, como sería el caso de M<sup>me</sup> H. Louyot, a la que tampoco hemos podido identificar. El otro nombre que aparece es el de Véronique, que bien podría ser el de la niña: una fotografía tomada durante una corrida de toros, con un encuadre ligeramente torcido, lleva en el reverso la indicación «Madrid, Les arènes, Une corrida, Essai de Véronique», como si se quisiera recordar con afecto su autoría infantil.

En cuanto a la finalidad del viaje, no hay indicios ni en el itinerario ni en las fotografías que apunten a un propósito profesional. Lo único que podría vincularlo con un viaje académico son las imágenes tomadas frente a El Escorial —donde el Real Colegio María Cristina había reanudado en 1945 sus cursos de Derecho e iniciado la oferta de asignaturas en Ciencias Económicas y Empresariales— y en la plaza de España de Sevilla, identificada como «Universidad Hispanoamericana»<sup>20</sup>. También resulta significativo el predominio femenino y juvenil frente a los señores turistas, que podrían asimilarse con sus profesores. La homogeneidad del grupo sugiere que se trataba de estudiantes o de jóvenes profesionales que viajaban con sus compañeras de oficina o estudio, en un viaje organizado por o para ellas. Sin certeza alguna, cabe imaginar que las mujeres habían estudiado taquimecanografía, una formación típicamente femenina que conoció su apogeo en Francia entre los

19. Agradecemos a Maialen Salcedo Berrueta por su análisis de la vestimenta de los viajeros.

20. Rodríguez Llamosi, Juan Ramón: «La enseñanza del Derecho en los Estudios Superiores del Escorial», *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, 47 (2014), pp. 299-322.

años 30 y 60 —las famosas *sténo-dactylos*<sup>21</sup>. Su apariencia, junto con la fecha del viaje y los dos alojamientos reconocidos, sugiere que pertenecían a una clase media capaz de permitirse viajar de forma organizada a España. Además, la diferencia de edad entre ellos y ellas apunta a una relación de poder marcada por el género, en la que los hombres mayores desempeñaban un papel de tutela y legitimación social del desplazamiento femenino, en consonancia con las normas de la Francia de posguerra, donde la movilidad de las jóvenes estaba todavía condicionada por la presencia masculina<sup>22</sup>.

Aunque para nosotros como investigadores pueda resultar algo frustrante no haber podido identificar con precisión a los viajeros, esta limitación no supone un obstáculo significativo para el proyecto académico, centrado en analizar este caso como ejemplo representativo de la cultura del viaje francesa<sup>23</sup>.

## EL VIAJE: FECHA, ITINERARIO, TRANSPORTE Y ALOJAMIENTO

Como anuncia la primera página del álbum, el *tour* tuvo lugar en el año 1949. Los turistas llegaron por vía férrea. La forma más frecuente de viajar a España desde Francia era llegar a través de Hendaya y alcanzar Irún para cambiar de tren, destino a Madrid. En 1949, A. Robert, otro Robert, compartía en sus «Impressions d'Espagne» en el periódico *La Bourgogne Républicaine* la dificultad que suponía este cambio:

À nouveau ouverte : mais l'on doit constater par exemple qu'en gare d'Hendaye on ignore totalement les horaires des trains espagnols, dont la gare la plus proche, Irún, n'est située qu'à un kilomètre. Le voyageur qui veut se rendre dans une ville d'Espagne ne peut rien obtenir de la S.N.C.F. Les relations entre la France et l'Espagne sont certes meilleures depuis que la frontière est ouverte et l'on vous répond à Hendaye : « Pour les trains espagnols, vous vous renseignerez en Espagne »<sup>24</sup>.

Entre una ciudad y otra, pudieron haber viajado en autocar, como era frecuente en la época: cuando los periódicos locales anunciaban la visita de grupos de turistas, práctica habitual en los tiempos anteriores al *boom*, aparecía a menudo la referencia al medio de transporte<sup>25</sup>. De hecho, la edición sevillana del *ABC* del 13 de septiembre de 1949 anunciaba «la presencia de 52 turistas franceses que llegaron el sábado

21. Surgida a finales del siglo XIX con la expansión de la máquina de escribir, esta carrera se popularizó tras la Primera Guerra Mundial entre mujeres jóvenes formadas en escuelas comerciales, que posteriormente trabajaban en oficinas, bancos y administraciones. Era un trabajo mecánico, subordinado y poco valorado, pero estable, que supuso la entrada masiva de las mujeres al trabajo de oficina moderno. Schweitzer, Sylvie: *Les femmes ont toujours travaillé : Une histoire du travail des femmes aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Paris, Odile Jacob, 2002.

22. Duchon, Claire: *Women's Rights and Women's Lives in France 1944-1968*. London, Routledge, 1994. Veillon, Dominique: *Vivre et survivre en France, 1939-1947*. Paris, Payot, 1995.

23. Koshar, Rudy: *German Travel Cultures*. Oxford, Berg, 2000.

24. *La Bourgogne Républicaine*, 29/09/1949, p. 1.

25. Otros paisanos que visitaron España en 1949 fueron los 900 cruceristas del Touring Club francés que llegaron a Barcelona (*Informaciones*, 22/08/1949, p. 1), los que viajaban a bicicleta (*Ideal*, 9/08/1949, p. 4), los peregrinos de la Asociaciones católicas (*Ideal*, 19/04/1949, p. 1), los estudiantes de la Universidad Católica de París (*Ideal*, 28/08/1949, p. 7) o los ya citados de la Sorbona (*La Vanguardia española*, 19/04/1949, p. 15).



FIGURA 2. «MANZANARES, À L'ALBERGO»

último a esta capital en autocar». Escasean también los datos sobre el hospedaje: solo aparecen el Hotel Internacional de Madrid, situado en la calle del Arenal 19, uno de los más confortables de la capital en los años 30, así como un «albergo» en Manzanares. Se trataba de un Albergue de carretera perteneciente a la red de modernos y confortables alojamientos estatales de la Dirección General de Turismo (DGT), paralela a los más lujosos Paradores, instalados estratégicamente desde los años 30 para dar alojamiento y asistencia al turismo automovilístico (Figura 2).

Como se menciona en el reverso de algunas fotografías, el viaje se realizó en el mes de septiembre<sup>26</sup>. El otoño era —después de la primavera— el mejor momento según la *Guide Bleu* para viajar a España<sup>27</sup>. No obstante, ni estos datos permiten determinar cuántos días pasó el grupo en cada localidad ni el álbum parece corresponder a un exacto orden cronológico. Lo que sí marca la circularidad espacial y temporal del viaje son varias fotografías del principio y del final sacadas desde el tren. Las gafas de sol, la ropa de verano, los pañuelos en la cabeza y el bronceado que va coloreando sus rostros parecen indicar que disfrutaron de buen tiempo, con la excepción de la gota fría, con la que se cruzaron durante sus días en Granada y que mereció dos fotografías en el álbum de recuerdo (Figura 3)<sup>28</sup>.



FIGURA 3. «SOUS LA PLUIE — GRENADE»

26. «Sevilla, La Giralda 2/09/1949», «Cour des Orangers, 12/09/1949», «Grenade à la sortie de la Cartuja, 8/09/1949».

27. «Les mois de septembre et octobre pourraient être également choisis, malgré les jours courts et l'aspect sévère que présente le pays brûlé par le soleil d'été», Monmarché, Marcel (dir.): *Espagne, Les Guides Bleus*. Paris, Hachette, 1935, p. LXV.

28. El Genil y el Darro desbordaron los días 6 y 13 de septiembre. *Ideal*, 8/09/1949 y 14/09/1949.



En cuanto al itinerario, en el álbum se dibuja el siguiente: Madrid (10 imágenes), El Escorial (4), Toledo (12), Manzanares (5), Andújar (2), Carmona (2), Córdoba (15), Sevilla (34), Cádiz (4), Jerez de la Frontera (1), Gibraltar (2), Costa africana de Tánger (1), Algeciras (2), Málaga (4) y Granada (34). El título del álbum, «España 1949», refuerza una visión unitaria y nacional del país reflejando la cosmogonía (trans) nacional habitual. En la práctica, se correspondía con los imaginarios y prácticas turísticas en los que ver España se reducía a pasar por Castilla y recorrer Andalucía, siguiendo la tradición de los viajeros románticos, cuyo principal objetivo al pasar los Pirineos era alcanzar la pintoresca, diferente y exótica región, puerta de África y antesala del Oriente, repositorio de las fantasías orientalistas europeas<sup>29</sup>.

Los viajeros del XIX se detenían en Castilla y Burgos —*Caput Castellae*— se convirtió en la parada canónica. Pese a los improbables esfuerzos de los intelectuales y artistas posnoventayochistas por situar el alma nacional en los parajes castellanos — y pese al amplio eco hecho por franceses ultraconservadores como Maurice Barrès—, nuestras viajeras obviaron Castilla la Vieja. Quizás como compensación, el álbum empieza *in media res*, con una foto de grupo delante de, nada menos, El Escorial (Figura 4), hasta donde podríamos pensar que se habían tele transportado desde la dulce Francia si no fuera porque en la página posterior aparecen dos fotografías de las murallas de Ávila tomadas desde el tren.



FIGURA 4. «ESPAGNE 1949. DEVANT L'ESCURIAL»

29. Méndez-Rodríguez, Luis; Plaza-Orellana, Rocío; Zoido-Naranjo, Antonio: *Viaje a un Oriente europeo. Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2010.



Cumplieron entonces primero sus deberes con la parte seria del viaje, con la visita a Castilla, a las murallas de Santa Teresa, a El Escorial de Felipe II, añadiendo el Madrid moderno —«l'indiscutable postulat [para un francés] qui fait de la capitale nationale le cœur et la synthèse du pays tout entier»<sup>30</sup>—, con su céntrico hotel y los coches circulando alrededor de la Cibeles, así como el Toledo milenario (Figura 5).



FIGURA 5. «PLACE DE CIBÈLE»

Seguramente por razones técnicas, solamente hay un interior recogido en el álbum, el bosque de columnas de la mezquita cordobesa. Y al componer su recuerdo no se permitieron añadir otros materiales como postales que nos hubieran mostrado si, como Barrès, apreciaron los grecos toledanos, además de la visita a la casa de su autor, o los tizianos y los velázquez del Prado. Parece que sí entendieron, quizás por los comentarios de un guía en camisa azul, la relevancia de las ruinas del Alcázar de Toledo, inmortalizadas por M<sup>lle</sup> Robert (Figura 6). Participaron así de una de las «experiencias de nación» turísticas más importantes de entre las propuestas por el nuevo régimen y que, como tantas otras, le sobrevivió<sup>31</sup>. Medio siglo después, son varias las generaciones que recuerdan haber visitado este espacio musealizado, ya en democracia, en excursiones escolares a las que se hacía escuchar la recreación

30. Aymes, Jean-René: «Séville sous le regard des voyageurs français à l'époque romantique», en Étiennev, Françoise; Jean-René Aymes (eds): *Voir, comparer, comprendre*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 253.

31. Archilés, Ferran: «Lenguajes de nación. Las 'experiencias de nación' y los procesos de nacionalización: propuestas para un debate», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 90 (2013), pp. 91-114; Almaría Núñez-Herrador, Esther y Sánchez Sánchez, Isidro: «El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico», *Archivo Secreto: Revista cultural de Toledo*, núm. 5 (2011), pp. 392-416.



FIGURA 6. «TOLÈDE. L'ALCAZAR»

de la conversación en que el Capitán de la plaza condenó heroicamente a muerte a su hijo y la transcripción de su conversación sobre las espectacularizadas estancias de una ya reconstruida ruina de guerra. A día de hoy continúa siendo un símbolo conflictivo: los cuerpos de Moscardó y Milans del Bosch están enterrados en su cripta y el relato del Ministerio de Defensa sigue sin corresponder con la legalidad democrática<sup>32</sup>.

Dejando atrás Toledo y sus ruinas bélicas, descansados los cuerpos en Manzanares, cruzaron la puerta de Oriente para llegar a Andalucía. El álbum confirma que M<sup>lle</sup> Robert y los suyos sabían lo que estaban haciendo y los pasos que iban siguiendo: una página recoge su parada en el desfiladero de Despeñaperros, y la excitación general para tomar fotografías que marcasen el momento (Figura 7). Gustave Doré lo dibujó y Théophile Gautier escribió: «La Sierra-Morena franchise, l'aspect du pays change totalement ; c'est comme si l'on passait tout à coup de l'Europe à l'Afrique»<sup>33</sup>. Era «el paisaje de montaña romántico por antonomasia», donde incluso algunos viajeros entraban en un «estado de auténtico delirio al ingresar en Andalucía por Despeñaperros»<sup>34</sup>.

Que las fotografías de Andalucía copen los dos tercios del álbum no deja lugar a dudas de a lo que, como sus predecesores decimonónicos, fueron a España. En el álbum, las omnipresentes Sevilla, Granada y Córdoba concentraban los monumentos, barrios y parques que los viajeros del siglo XIX habían descrito con precisión, convirtiéndolo con el paso de los años en hitos patrimoniales y turísticos. Los imprescindibles, lo que «había que ver» según todas las guías como la *Bleu* que guiaba sus pasos, eran la Giralda, la Catedral y el Alcázar de Sevilla, jardines incluidos, la Alhambra de Granada, junto con el Generalife, así como la Mezquita (Catedral) de Córdoba. La arquitectura recordaba la época árabe, la presencia de varias religiones con el estilo mudéjar y la conversión de los minaretes en campanarios. Los jardines, con su vegetación abundante, sus palmeras y sus agradables surtidores, reforzaban la impresión de *dépaysement* oriental. Los turistas llegaron incluso a asomarse a fotografiar África desde las costas situadas «después de Tarifa», pruebas materiales de su proximidad con España. Podemos imaginarlos satisfechos por haber contemplado tres países —si se incluía Gibraltar— y dos continentes en un solo viaje.

32. Véase la página de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica: <https://memoriahistorica.org.es/exigen-al-ministerio-de-defensa-que-corrija-de-su-web-la-version-franquista-de-lo-sucedido-en-el-alcazar-de-toledo/>

33. Gautier, Théophile: *Voyage en Espagne* (Nouvelle édition revue). Paris, Charpentier, 1845, pp. 209-213.

34. López Ontiveros, Antonio: «La entrada en el 'Paraís' andaluz por Despeñaperros», *Boletín de la Sociedad Geográfica española*, 26 (2007), pp. 100-113, s.n. Cita entre otros a viajeros como Swinburne, Borrow, Doré, Davillier, Andersen, Amicis, Mackenzie, Ford y Gautier.



FIGURA 7. «DANS LA SIERRA MORENA — LE DEFILE DE DESPEÑAPERROS»

Después de las delicias de la Zambra y la Alhambra, la vuelta a casa. El álbum expresa la nostalgia del final, las dos últimas imágenes que lo clausuran son fugaces vistas desde un tren que se acerca a la frontera, primero de Donostia San Sebastián —en realidad Pasaia— y, ya sí, el telón de Hondarribia.

## VIAJAR CON UNA CÁMARA: ASPECTOS MATERIALES DE LAS FOTOGRAFÍAS

Turismo y fotografía se desarrollaron imbricada y paralelamente<sup>35</sup>. La multiplicación de las imágenes y de los viajes, así como el deseo de capturar y guardar recuerdo de estos se convirtieron en una experiencia banal de todo viajero y en una manera de consumir el mundo. Gisèle Freund acuñó el concepto de «photomateurs» para referirse a los aficionados que practicaban la fotografía ya a finales del siglo XIX, un hábito fomentado por los progresos de la técnica y la intuición de los fabricantes americanos de la empresa Kodak que apostaron por que el mercado de la fotografía fuera de masas<sup>36</sup>. Desde que en 1888 apareció su modelo portátil original (serie No 540), turismo y fotografía *amateur* quedaron unidos hasta el día de hoy<sup>37</sup>.

35. Crawshaw, Carol; Urry, John: «Tourism and the Photographic Eye», en Rojek, Chris; Urry, John (eds.): *Touring Cultures: Transformations in Travel and Theory*. London, Routledge, 1997, pp. 176-195.

36. Freund, Gisèle: *Photographie et société*. Paris, Éditions du Seuil, 1974.

37. Munir, Kamal A., y Phillips, Nelson, «El nacimiento del momento Kodak», en Pedro Vicente Mullor (ed.), *Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Madrid, Diputación de Huesca / La Oficina, 2013, págs. 33-40.

En nuestro álbum, varios turistas portaban cámaras, visibles en algunas fotografías. Carmelo Vega compara el ojo del turista con el de la cámara: M<sup>lle</sup> Robert creó de esta forma el álbum a partir de imágenes hechas por ella misma —su ojo de turista— y lo completó con las de algunos compañeros de viaje —otros ojos de turistas. Sin embargo, esta diversidad de miradas sobre el paisaje y la población españoles estaba condicionada por otros artefactos e imaginarios en circulación, que solo se comprenden plenamente si se sitúa el viaje a España en el marco más amplio de la coyuntura del país en aquel momento y de sus relaciones con Francia.

## VIAJAR A ESPAÑA EN 1949: EL CONTEXTO DETRÁS Y MÁS ALLÁ DE LAS FOTOGRAFÍAS

Para un grupo de franceses en 1949, viajar a España no era una decisión baladí. El turismo moderno siempre ha tenido predilección por lo pintoresco, lo exótico y lo antiguo. A menudo el que viaja ansía recorrer distancias físicas para alejarse de su lugar en pos de horizontes exóticos, pero también se viaja para transitar distancias temporales, generalmente, hacia el pasado. Visitar las calles de Pompeya implica un desplazamiento más temporal que espacial. Viajar a España para los franceses solía suponer la búsqueda de una tierra ajena a la modernidad, oriental, medieval, imperial, eterna. Así, visitar España en 1949 también suponía viajar en el tiempo, retrocediendo brevemente hasta los años más sombríos de Europa, años de sufrimiento y privaciones, en los que los militares campaban a sus anchas. En algunas imágenes se advierten huellas de la violencia, del hambre y de la difícil situación económica del país, así como rastros de los imaginarios franceses sobre el vecino del sur. Son indicios que la historiografía permite desarrollar y que ayudan a comprender lo que significaba, para estos viajeros, recorrer la España de 1949.

## LA VIOLENCIA

Aunque probablemente nuestras turistas fueran tratadas de forma exquisita por empleados y autoridades excitados por la novedad y con pocas ganas de buscarse problemas importunando a unas extranjeras, la visión de un país lleno de uniformes podía sobresaltarlas y recordarles los años de ocupación. Además de los agentes de aduanas —su primer contacto con la España franquista—, de los pintorescos guardias civiles —a quienes no dudaron en fotografiar (Figura 8) —, y de los distintos cuerpos policiales, se cruzarían con un sinfín de militares y falangistas uniformados. En los trenes, por ejemplo, abundaban los soldados y los cuerpos de seguridad, pues todos los uniformados viajaban gratis<sup>38</sup>. Destaca pues esta imagen de los dos guardias civiles conversando, uno de espaldas y el otro mirando hacia la cámara. La figura del guardia civil formaba parte del

38. Lafuente, Isaías: *Tiempos de hambre*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1999, p. 246.



imaginario turístico, pues las guías y los relatos franceses solían referirse a ellos, destacando el control que podían ejercer sobre el visitante, así como su atuendo, con la capa y el tricornio muy reconocibles.



FIGURA 8. «ALGÉSIRAS»

Quizás en los vagones de primera, que compartirían con los oficiales, los civiles fueran más relajados, sin importarles su presencia, que aquellos que viajaban en segunda o en tercera. A estos viajeros Gerald Brenan no lograba arrancarles una sola palabra en 1949, en marcado contraste con el ambiente que había encontrado en los años 30<sup>39</sup>. No era para menos: las cifras de violencia durante el golpe, la guerra y la larga instauración del régimen no tuvieron parangón durante esos años en Europa occidental (Europa del Este es, por supuesto, otra historia). Las masacres, ejecuciones, bombardeos y deportaciones sufridas por los franceses desde la rendición de junio de 1944, a condición de que no fueran judíos, gitanos, izquierdistas o resistentes, por trágicas que fueran no se podían comparar con las españolas<sup>40</sup>. Algunas cifras sobre un país con 25 millones de habitantes: al más de medio millón de muertos durante el conflicto, frente y retaguardia unidos, habría que sumarle las 50.000 de la represión republicana y las entre 100.000 y 130.000 del bando sublevado. Los entre 200.000 y 300.000 exiliados que no retornaron salvaron la vida, pero no sus vidas<sup>41</sup>. A diferencia del resto de Europa occidental, donde las depuraciones posbélicas fueron mínimas, en la España franquista fueron brutales y consustanciales a la naturaleza y sostenimiento del régimen. Llegó a

39. En Sesma, Nicolás: *Ni una, ni grande, ni libre: La dictadura franquista*. Madrid, Crítica, 2024, p. 253.

40. Un panorama general en Judt, Tony: *Postwar: A History of Europe Since 1945*. New York, The Penguin Press, 2005. Para Francia véase Jackson, Julian: *La France sous l'Occupation 1940-1944*. Paris, Flammarion, 2003.

41. Moradiellos, Enrique: *Historia mínima de la Guerra Civil española*. Madrid/México, Turner/El Colegio de México, 2016.



haber medio millón de internos en campos de concentración, 300.000 presos y 50.000 ejecutados<sup>42</sup>.

Cuando, una década después del final de la guerra, M<sup>lle</sup> Robert y sus compañeras entraron en España, este distaba de ser un país *normal*. Hacía dos años que había cerrado el último campo de concentración, el de Miranda de Ebro por donde pasaron con el tren camino a Madrid, un año desde el fin del estado de guerra (7/4/1948), y en 1949 quedaban 36.127 presos no comunes en las cárceles<sup>43</sup>. La decisión de incluir en el álbum una imagen de la Guardia Civil —posiblemente percibida como exótica o pintoresca— pone de relieve tanto el poder visual de los uniformes como la ambivalencia de la mirada turística ante una presencia armada que, según el posicionamiento político de los viajeros, podía evocar recuerdos recientes de control y represión o, por el contrario, transmitir una sensación de tranquilidad y orden.

## EL HAMBRE

La imagen titulada *Arc du Sang* (Figura 9) presenta la particularidad de superponer dos planos: en el primero, M<sup>lle</sup> Robert posa para la cámara, mientras que en el segundo varias integrantes del grupo conversan con niños locales, que podrían estar simplemente hablando con ellas, pero también pidiendo dinero o comida. La presencia de esos niños rodeando a las turistas constituye una escena recurrente en numerosos relatos de viaje publicados durante el franquismo<sup>44</sup> y sugiere que la experiencia del hambre no pasó inadvertida para las viajeras, aunque quedara registrada con la misma aparente neutralidad que cualquier monumento o escena callejera.

Francia había conocido la penuria energética y alimenticia durante la ocupación, así como las cartillas de racionamiento y el mercado negro a lo largo de casi toda la década de los 40 (hasta el 30 de septiembre de 1949). Pero en 1948 había comenzado el Plan Marshall y en el mismo año del viaje los precios se habían estabilizado y la inflación se moderó<sup>45</sup>. Cuando M<sup>lle</sup> Robert dejó Francia, todavía necesitaba la cartilla para adquirir ciertos



FIGURA 9. «ARC DU SANG», ÁLBUM DE M<sup>lle</sup> ROBERT

42. Rodrigo, Javier: *Hasta la raíz. Violencia durante la guerra civil y la dictadura franquista*. Madrid, Alianza, 2008, p. 27. Véase también Casanova, Julián et alii: *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*. Madrid, Crítica, 2002.

43. Instituto Nacional de Estadística: *Anuario estadístico de España*, Vol. 35, 1960, p. 1005.

44. Por ejemplo en relatos impregnados de realismo social como Goytisolo, Juan: *Campos de Níjar*. Barcelona. Seix Barral, 1960; Marsé, Juan: *Viaje al Sur*. Barcelona, Lumen, 2020 (relato escrito en 1962).

45. Martínez Martínez, Alba: «La miseria de la emigración clandestina. Refugiados políticos y económicos», en Arco Blanco, Miguel Ángel del (ed.): *Los «años del hambre»: historia y memoria de la posguerra franquista*. Madrid, Marcial Pons, 2020, p. 322.

productos como el pan y los lácteos, pero ya no le hizo falta cuando volvió a casa. En España las cartillas se impusieron durante la guerra y duraron hasta 1952. Aunque, por supuesto, ni la comida ni las privaciones se distribuyeran equitativamente, el deterioro de las condiciones de vida de la población fue terrible. Como Gerald Brenan recogería de un manchego en la España de 1949, todavía había dos bandos que se correspondían con los vencedores y vencidos de la guerra: «el partido de los que comían y el de los que no comían»<sup>46</sup>—él era de los que comían «un poco» y de «la derecha»—. A los percances del conflicto bélico se añadieron los causados por las políticas autárquicas, populares entre los fascismos de entreguerras, y el aislamiento que acabado el conflicto internacional perjudicó, como demostró la longevidad de la dictadura, a la población en vez de al régimen. Básicamente, las políticas económicas franquistas supusieron que se perdiera una década de crecimiento en comparación con el resto de Europa, dictaduras de Portugal y Grecia incluidas. Los niveles de producción de 1936 no se recuperaron hasta los años 50, cuando el resto recuperaron los niveles de 1939 entre 1947 y 1948<sup>47</sup>. El franquismo achacó el hambre a la guerra, a la *pertinaz sequía* y a las pérfidas potencias occidentales, pero ahora sabemos que la mayor parte de la culpa la tuvo la obstinación de un régimen que prefirió continuar su política autárquica costase lo que costase<sup>48</sup>.

De nuevo, no habrá parangón en Europa occidental, quizás con la excepción holandesa, a la hambruna española<sup>49</sup>. La escasez, el desabastecimiento, el hambre, las enfermedades y las migraciones resultantes, primero internas y luego externas, fueron devastadoras. Lo peor fueron los años entre 1939 y 1942: la horquilla de fallecidos solamente entre estos años varía entre los 200.000 y los 600.000<sup>50</sup>. La situación continuó y los años 1945, 1946, nuestro 1949 y hasta el lejanísimo 1954 fueron también terribles, una vez más, especialmente en el sur peninsular<sup>51</sup>. En 1946 la media de calorías consumidas por los españoles no sobrepasaba las 1.430, en 1948 las 1.650<sup>52</sup>.

Así, junto a los militares y a los incipientes turistas también camparon el piojo verde, el bacilo de koch y el mosquito anopheles. En 1945 el paludismo era endémico en lugares como Extremadura y en 1948 un estudio mostró que un diez por ciento de los maestros españoles sufría de tuberculosis<sup>53</sup>. En 1949, un ingeniero de minas británico, con el que nuestro grupo quizás se cruzó en algún restaurante o café durante su visita a Málaga, informaba a su consulado: «Conozco Málaga desde 1932.

46. Brenan, Gerald: *The face of Spain*. London, Turnstile press, 1950. Citado en Herrera González de Molina, Antonio; Román Ruiz, Gloria: «A vueltas con el Laberinto español», en Hernández Burgos, Claudio; Ortega López, Teresa María (eds.): *El Franquismo en Andalucía. Mitos y realidades*. Granada, Comares, 2024, p. 94.

47. Cazorla Sánchez, Antonio: *Fear and Progress*. Hoboken, Wiley-Blackwell, 2010, p. 62.

48. Rodríguez Barreira, Óscar; Arco Blanco, Miguel Ángel del: «El mito del hambre en Andalucía» en Hernández Burgos, Claudio; Ortega López, Teresa María (eds.): *op. cit.*, pp. 27-44.

49. Judt, Tony: *op. cit.*, p. 24.

50. Arco Blanco, Miguel Ángel del: «Las hambrunas europeas del siglo XX y el lugar de los años del hambre», en Arco Blanco, Miguel Ángel del (ed.): *Los 'años del hambre'...*, *op. cit.*, p. 41.

51. Cazorla Sánchez, Antonio: *op. cit.*, p. 72.

52. Arco Blanco, Miguel Ángel del: «'Morir de hambre'. Autarquía, escasez y enfermedad en la España del primer franquismo», *Pasado y memoria*, 5 (2006), p. 251. Actualmente, según la OMS, se considera riesgo de malnutrición una ingesta inferior a 1.600 kcal diarias en mujeres y a 1.800 kcal en hombres.

53. Lafuente, Isaías: *op. cit.*, p. 246.

Nunca he visto tantos mendigos y no he visto sus transportes, tranvías, autobuses y taxis en tan mal estado. El pan es escaso y de malísima calidad. En Torremolinos hablé con muchos pobres. Era siempre la misma historia de hambre y paro»<sup>54</sup>. Las autoridades francesas también estaban al tanto de la situación, y algunas, muy pendientes tras la reciente apertura de fronteras que había permitido el viaje del grupo francés. Mientras nuestros turistas se adaptaban de nuevo a su rutina, revelaban e intercambiaban las fotografías tomadas y M<sup>lle</sup> Robert confeccionaba su álbum, el prefecto de Bajos Pirineos preparaba un informe para el Ministerio del Interior: «El hambre reina en las casas de miles de obreros y la mendicidad se acrecienta»<sup>55</sup>, pero para él, responsable de un buen tramo de la frontera pirenaica, el verdadero problema tenía que ver con la «seguridad pública» y la salud, especialmente el miedo a una epidemia de tifus<sup>56</sup>.

## CONTEXTO POLÍTICO FRANCO-ESPAÑOL

La posibilidad de que fuera un viaje de estudios organizado para un grupo de jóvenes francesas ya muestra que, durante el periodo comprendido entre 1940 y 1949, las relaciones bilaterales estaban experimentando una transformación progresiva, marcada por las dinámicas internacionales<sup>57</sup>. En 1940, el régimen de Vichy intentó un acercamiento hacia Franco bajo el pretexto de una solidaridad cristiana, mientras en España se mantenía la narrativa de una supuesta hispanofobia prevalente en los círculos políticos franceses, como lo refleja la entrevista entre Juan Luis Beigbeder y Pétain<sup>58</sup>. Ambos dictadores se encontraron en Montpellier cuando Franco volvía de su encuentro con Mussolini en Bordighera, siempre al son de la música alemana. Franco percibía a Francia como el «enemigo secular de España», afirmando que, junto con Inglaterra, había contribuido a la decadencia española<sup>59</sup>.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, y una vez que el muy tolerante de Gaulle se hizo a un lado, una Francia más escorada a la izquierda donde el Partido Comunista contaba mucho adoptó una postura hostil hacia el régimen franquista, calificándolo con bastante retraso de fascista y dictatorial, y considerándolo un obstáculo para el avance de las democracias. En este contexto, Francia promovió la exclusión de España de la recién formada ONU, recibiendo el apoyo entusiasta de la Unión Soviética, y lideró iniciativas de sanciones internacionales, aunque con escaso apoyo de sus aliados angloamericanos. Reino Unido estaba más interesado por mantener el siempre favorable *status quo* comercial y estratégico con España y los Estados Unidos

54. Arco Blanco, Miguel Ángel del: «'Morir de hambre'...», *op. cit.*, p. 251-252.

55. Le Préfet des Basses-Pyrénées à Monsieur le Ministre de l'Intérieur. Objet: Immigration clandestine espagnole dans le département des Basses-Pyrénées, 19 de noviembre de 1949, AN, F7 16075, p. 2. en Martínez Martínez, Alba: *op. cit.*, p. 325.

56. Le Préfet des Basses-Pyrénées à Monsieur le Ministre de l'Intérieur. Objet: Immigration clandestine espagnole dans le département des Basses-Pyrénées, 19 de noviembre de 1949, AN, F7 16075, p. 27. *Idem*, p. 323.

57. Dulphy, Anne: «La politique espagnole de la France (1945-1955)», *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 68 (2000), pp. 29-41.

58. Gruat, Cédric; Martínez, Lucía: *L'échange, Les dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne, 1940-1941*. Paris, Armand Colin, 2011, p. 156.

59. *Ibidem*, p. 81.

buscaban aliados contra la incipiente rivalidad soviética<sup>60</sup>. En 1946, Francia rompió relaciones diplomáticas y cerró la frontera con España, un bloqueo que se extendió del 1 de marzo de 1946 al 10 de febrero de 1948, impulsado por la presión popular y el apoyo a los republicanos exiliados. Sin embargo, para el periodo comprendido entre 1947 y 1950, la historiadora Anne Dulphy señala un «deshielo ambiguo»<sup>61</sup>. La Guerra Fría y la consolidación del bloque occidental transformaron la estrategia francesa: el pragmatismo económico y la necesidad de alinearse con sus aliados anglosajones llevaron a una progresiva reanudación de las relaciones comerciales y diplomáticas con España, que culminaría con la reapertura de la frontera en 1948. Aunque el álbum no hace mención explícita a esta dimensión diplomática, el solo hecho de que el viaje fuera posible revela el inicio de una normalización turística que convivía con la hostilidad ideológica.

Pese a mantener una condena formal al régimen franquista, Francia abandonó su postura intervencionista, adoptando la doctrina de no intervención promovida por Estados Unidos y el Reino Unido. En la Conferencia de París de mayo de 1949, se planteó un voto sobre la posible reanudación de las relaciones diplomáticas con España que no desembocó en nada: Francia se abstuvo y en la prensa se comentó la «ira en Madrid»<sup>62</sup>. A pesar de esto, algunos políticos franceses apoyaron la reconciliación, como el grupo parlamentario de amistad con España, liderado por los conservadores Jacques Chombart de Lauwe y Guy Petit en 1950<sup>63</sup>. Mientras tanto, el Vaticano y Estados Unidos contribuyeron a desmantelar el aislamiento internacional del franquismo. Entre 1951 y 1955, el diálogo se normalizaría en diversos ámbitos, influido también por el temor compartido a la alternativa soviética —una etapa que Dulphy califica de «normalización delicada»<sup>64</sup>. Volviendo al año 1949, el aislamiento de España era político, pero la situación económica de ambos países, así como algunas medidas novedosas iban favoreciendo los desplazamientos. Al año siguiente volvería el embajador a Madrid. Además de los cruces legales, y obviando una guerrilla cada vez más apagada, la emigración irregular a Francia se incrementó, con un récord de 11.000 personas precisamente en el año 1949<sup>65</sup>. Ni los turistas del álbum reconocieron deliberadamente la dimensión política del hambre y la miseria que estructuraban el orden social en el país vecino, ni las autoridades francesas concedieron el estatus de refugiados políticos a los que cruzaron la frontera, lo que hizo que muchos fueran repatriados<sup>66</sup>.

Mientras el álbum refleja una experiencia turística ordenada al otro lado de esa misma frontera cruzada con tren y cámara, miles de españoles la atravesaban también, pero huyendo del hambre o buscando atención médica. Las fotografías no registran esta coexistencia de realidades, pero su omisión forma parte del relato visual: un viaje que elude la dimensión política, aun cuando la atraviesa por completo.

60. Guéll, Casilda: *Las potencias internacionales ante la dictadura española (1944-1950)*. Barcelona, Aresta, 2009.

61. Dulphy, Anne: *op. cit.*, pp. 34-37.

62. *Combat*, 18/05/1949, p. 3.

63. Dulphy, Anne: *op. cit.*, pp. 37-41.

64. *Ibidem*.

65. Martínez Martínez, Alba: *op. cit.*, p. 317.

66. Hasta 1949, se repatrió a un 25% y a partir de 1950 a nada menos que a la mitad. *Idem*, pp. 317-342.

## ECONOMÍA Y TURISMO

Las fotografías desde el tren no solo marcan el inicio del viaje, sino que materializan la reapertura de la frontera y la posibilidad, nuevamente, de mirar España desde el vagón. Desde el punto de vista turístico, la reapertura de la frontera pirenaica desempeñó evidentemente un papel fundamental y permitió en 1948 el viaje a España de unos 59.000 turistas franceses. Esta cifra prácticamente se duplicó en 1949 con 114.000 y en 1950 llegaron a los 192.000<sup>67</sup>. Cuando M<sup>lle</sup> Robert y su grupo sacaron sus cámaras en el tren, la frontera llevaba abierta un año y medio.

Otros factores habían facilitado los desplazamientos, como la simplificación de los trámites. Se había eliminado el tríptico, un pasaporte que tenía que ser visado en todas y cada una de las localidades visitadas por el viajero: hoteleros, policías y viajero lo tenían que completar escrupulosamente. Además, la compañía ferroviaria francesa, la SNCF, aplicó una reducción de precios en los viajes en tren, también promocionada en la prensa: «Voyages moins chers pour Espagne, Portugal et Maroc. La SNCF communique: l'accord commercial franco-espagnol du 1<sup>er</sup> juillet 1949 abaisse sensiblement le cours de la peseta utilisé pour calculer le prix des billets de chemin de fer»<sup>68</sup>. Además de la línea París-Burdeos-Hendaya, y del coche, que iba a convertirse en el medio de transporte de predilección de los franceses, los más adinerados podían viajar en avión puesto que en el verano 1948 se habían estrenado las líneas París-Barcelona (3 horas y 25 minutos, 2 servicios semanales) y París-Madrid (3 horas y 55 minutos, 3 servicios semanales) de Air France: «Depuis cet été, l'Espagne est de nouveau reliée à la France par la voie des airs»<sup>69</sup>.

La favorable diferencia de moneda para los franceses también actuó como incentivo<sup>70</sup>, pero las condiciones para entrar no eran tan claras y sencillas, como señalaba el periódico comunista *Combat*:

Depuis quelque temps les visas d'entrée en Espagne sont délivrés plus libéralement par l'Espagne. L'Office du Tourisme Espagnol bat le rappel, rue de la Chaussée-d'Antin, pour engager les touristes à passer les Pyrénées avec un charmant sourire, on vous garantit que vous n'avez pas besoin de *pesetas* que vous en trouverez sur place... On vous conseille même négligemment de vous munir de quelques dollars pour pouvoir toucher les 200 litres d'essence-touriste, « parce qu'on ne prend que des devises ». Mais ce qu'on ne dit pas au brave touriste, c'est que les douaniers français n'ont aucune raison de laisser sortir des dollars. Pis : il est interdit de sortir de l'argent français ! Voyez d'ici la situation du voyageur qui ne fraude pas : après avoir généreusement abandonné 600 fr. de passeport, 3.000 fr. de permis international... et 1.100 fr. de visa pour Franco, il s'aperçoit la frontière qu'on ne lui laisse que 4.000 fr. français. À condition de les montrer encore à la sortie !<sup>71</sup>

67. Fernández Fúster, Luis: *Historia general del turismo de masas*, Madrid, Alianza, 1991, p. 600.

68. *Paris Presse L'Intransigeant*, 12/07/1949, p.1.

69. *Bulletin Mensuel Air France*, n° 21 (1949), p. 1.

70. A finales de octubre de 1949, «los turistas franceses que vengán a España recibirán un cambio de 14 francos por una peseta española» (*Amanecer*, 20/10/1949, p. 4), cuando antes recibían 10,91 francos, (*Proa*, 20/10/1949, p. 1).

71. *Combat*, 19/08/1949, p. 2.



Además de señalar las dificultades a las que podía enfrentarse el viajero, este artículo menciona de paso un hecho que la prensa de izquierda solía evocar: el turismo alimentaba y financiaba el franquismo. Respecto a España se pueden distinguir tres líneas políticas: periódicos contrarios al régimen, periódicos que hacían caso omiso del carácter dictatorial del régimen, y otros que con simpatía veían en España un país hermano católico. Viajar por un país dictatorial no era un tema para la prensa que anunciaba su próximo despegue como destino vacacional, ni para las agencias que promocionaban sus paquetes turísticos. Para el año 1949, se anunciaban los de la *Éducation nationale*, con becas otorgadas para profesores<sup>72</sup>, los reservados a alumnos merecedores y con pocos recursos que hubieran ganado un concurso<sup>73</sup>, del organismo paradójicamente comunista *Tourisme et Travail*<sup>74</sup>, de la agencia parisina *Le tourisme français* que anunciaba *Voyages de vacances*<sup>75</sup> o de la del periódico *Paris Presse L'Intransigeant*. Este último proponía varios itinerarios por Suiza, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suecia, Italia, la Bretaña, la Costa Azul, los Alpes, los Pirineos y la Costa vasca. El viaje a España aparecía detallado, al contrario de los otros: «L'Espagne romantique» por un precio de 72.800 francos proponía 20 días de viaje, con un autocar de lujo, para descubrir «La cornisa cantábrica y el bosque, la Sierra de Guadarrama, Madrid, Toledo y el Escorial, las columnas de Hércules y Andalucía, la magnífica costa mediterránea y la Costa Brava»<sup>76</sup>.

En una entrevista, Christian Pineau, Ministro de Obras Públicas, Transportes y Turismo señalaba el carácter «mediocre o inexistente» del sector hotelero en España (y en Alemania) a la vez que auguraba la futura competencia de ambos países al lado de destinos turísticos históricos como Suiza o Italia<sup>77</sup>. España atraía, prueba de ello los 350 estudiantes que, tras haber leído en la prensa el anuncio de un tal profesor Girard, mandaron 3.000 francos cada uno a la oficina de correos de Hendaya, para un viaje a España que resultó ser una estafa<sup>78</sup>.

## VEN A LA ESPAÑA DE FRANCO

¿Cómo decidieron los responsables del grupo de la señorita Robert que el destino fuera España? ¿Se dejaron guiar por anuncios aparecidos en la prensa? ¿Acudieron quizá a la Oficina Española de Turismo en París? En sus «Impressions d'Espagne», A. Robert afirmaba que no se hacía ninguna publicidad para atraer a los turistas franceses: «Par sa situation, son climat, ses mœurs, l'Espagne devrait venir au premier rang des pays touristiques. Et cependant, aucune publicité n'est faite pour

72. *Bulletin de l'Éducation nationale*, 31/01/1949, p. 281.

73. *Les langues néo-latines*, 1/02/1949, p. 36.

74. *L'Émancipateur*, 28/07/1949, p. 3.

75. *L'École et la vie*, 21/05/1949, p. 6.

76. *Paris Presse L'Intransigeant*, 27/08/1949, p. 3.

77. «Les professionnels du tourisme doivent assurer leur propre discipline déclare à Combat», *Combat*, 15/09/1949, p.1.

78. *Paris Presse L'Intransigeant*, 3/09/1949, p. 5.

attirer le voyageur outre pyrénéen»<sup>79</sup>. En realidad, la Dirección General de Turismo (DGT) española hacía lo que podía con sus magros medios, 1.250.000 pesetas para 1948, «bastante menos de lo que dedica una bodega jerezana en anunciar sus productos», como decía con gracia y resignación malagueña su director Luis Bolín<sup>80</sup>. De poco le había valido organizar, y acompañar, el vuelo de Canarias a Tetuán que condujo al futuro Generalísimo hacia su destino. Tras la guerra, aquel veterano propagandista —encargado durante el conflicto de difundir en la prensa conservadora internacional los relatos y leyendas favorables a los sublevados— trató de aplicar su experiencia al terreno del turismo. Puso en marcha las Rutas de Guerra (1938-1939) —algunos franceses no esperaron hasta el final de la guerra para ir a España— y, ya en tiempos de paz, se dedicó a promover una nueva imagen del país. Siempre auxiliado por Rafael Calleja, la eminencia gris de la promoción turística, pedía insistentemente más recursos y hacía rendir al máximo el escaso presupuesto de la Dirección General de Turismo.

Si, al preparar su viaje, nuestras viajeras se hubieran acercado a la lujosa sucursal parisina de la Dirección General de Turismo, en la rue de la Chaussée-d'Antin, a dos pasos de la Ópera, habrían visto en sus amplios escaparates los últimos carteles y folletos editados. Los carteles en francés eran una novedad: en pleno deshielo diplomático, y tras más de una década sin producir material en este idioma, se habían reeditado varias piezas pictóricas de Josep Morell —la Semana Santa, las majas, la comitiva de mujeres en trajes regionales, la mujer con abanico— y se habían rotulado en francés los carteles fotográficos del Valle de Ansó y de la Giralda<sup>81</sup>. Muchas mujeres, un bucólico valle pirenaico y la ciudad predilecta de los Montpensier, de Gautier y Mérimée aguardaban a los franceses que se animasen a cruzar la frontera.

Francia recibió, además, un eslogan propio: un sobrio *Visitez l'Espagne*, acompañado de una tipografía manuscrita de trazo irregular que imitaba el carboncillo. Su textura artesanal transmitía calidez, alejándose tanto del historicismo de la grafía en los carteles españoles —titulados *Bellezas de España*— como de la modernidad de los destinados al público inglés —*Spain is beautiful and different. Visit Spain*<sup>82</sup>.

Al atravesar la puerta de las citadas oficinas algún amable y plurilingüe empleado les ofrecería, tras informarse de su recorrido, alguno de estos folletos: *Spain welcomes visitors*, con una bailaora en portada, *Itinerario para una visita rápida a Madrid*, *Albergues de carretera*, donde aparecía el que sería su alojamiento la noche antes de llegar a Andalucía, *Monumentos artísticos y lugares interesantes de Granada: horarios y precios de visita*, así como un tríptico sobre Cádiz en español, inglés y francés. Además, ante la apertura de la frontera en 1949 se habían editado dos desplegables, el primero titulado *España*, existente en español y francés, y el segundo *Rutas de España* así como los trípticos en francés de varias de las ciudades que visitarían:

79. *La Bourgogne Républicaine*, 29/09/1949, p. 1.

80. Moreno Garrido, Ana: «Los otros 'años vitales'. Luis Bolín y la España turística (1948-1952)», *Ayer*, 99 (2015), p. 162.

81. Villaverde, Jorge: *La imagen de España a través de sus carteles turísticos*. Madrid, Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, 2025.

82. *Idem*.

Toledo, Sevilla, Granada, Córdoba y Málaga<sup>83</sup>. Aunque no aparecen en el álbum ni se perciben en las fotografías, algunos folletos descritos aquí coinciden con las rutas y lugares fotografiados, lo que sugiere que el material de la DGT pudo haber influenciado el recorrido.

## ESPAÑA EN LA VIDA CULTURAL FRANCESA: LECTURAS DE TURISTAS

En varias de las fotografías, se puede percibir una *Guide Bleu*, un libro que formaba parte de otros tantos productos culturales y medios de comunicación que pudieron incentivar, fomentar y facilitar el viaje. Sin embargo, la bibliografía turística de la década de 1940 era escasa. Mientras en los años 30 se habían publicado guías y relatos de viaje<sup>84</sup>, los años 40 estuvieron marcados por un parón editorial, reflejo de las circunstancias bélicas y posbélicas de ambos países. En 1949, los turistas podían contar únicamente con la edición de 1935 de la *Guide Bleu*, que no se había vuelto a reeditar. En 1950, para satisfacer la demanda creciente, Hachette decidió publicar de nuevo esa misma edición con una notita rosada que indicaba «Changements et Nouveautés 1950 — Consulter les feuillets roses»:

Généralités. —Le lecteur trouvera dans ces « feuilles roses » l'essentiel des changements et modifications survenus depuis 1935. Nous nous excusons de ne pouvoir, présenter d'ores et déjà une édition entièrement révisée de notre Guide Espagne. Mais l'ampleur des bouleversements qui ont eu lieu au cours de ces dernières années a rendu notre tâche difficile. L'Espagne a été le premier pays d'Europe à en souffrir sous leur forme la plus dramatique, celle d'une guerre civile inexpiable. Des villes ont été presque complètement détruites. Beaucoup d'autres, dont le patrimoine artistique a conservé dans l'ensemble de sa physionomie, ont cependant subi des dégâts considérables. Enfin, bien des régions ont été dévastées jusque dans leurs moindres villages, par une lutte pied à pied qui a duré près de trois ans<sup>85</sup>.

Estas páginas iban a actualizar la parte histórica, con un breve relato de la guerra civil y de los primeros años del franquismo. La redacción aparenta contar los hechos con cierta objetividad, pero el vocabulario delata un sesgo favorable al nuevo régimen: la victoria «sorprendente» de Azaña en 1936, la «anarquía» de este periodo y los aproximadamente 400.000 refugiados republicanos que «se internan» al otro lado de la frontera durante la retirada<sup>86</sup>. Además, se revisó la información

83. Publicaciones editadas por la Dirección General del Turismo de mayo 1947 a marzo de 1948; Publicaciones nuevas; Ediciones entregadas en 1948; Publicaciones entregadas en 1949 en Archivo General de Administración (AGA) (3) 49.2.12107.

84. Véanse por ejemplo: T'Serstevens, Albert: *L'itinéraire espagnol*. Paris, Librairie Plon, 1933; Bertrand, J.-J.-A.: *Sur les vieilles routes d'Espagne*. Paris, Les Belles Lettres, 1931; Monmarché, Marcel (dir.): *Espagne, Les Guides Bleus*. Paris, Hachette, 1935.

85. Monmarché, Marcel (dir.): *Espagne, Les Guides Bleus*. Paris, Hachette, 1950, p. 3.

86. *Idem*, pp. 4-5. Véase Galant, Ivonne: «Spanish Civil War and Francoism for tourists: the history told in travel books», en Pellejero Martínez, Carmelo; Luque Aranda, Marta (eds.): *Inter and Post-war Tourism in Western Europe, 1916-1960*, Palgrave Mac Millan, 2020, pp. 65-93.

práctica relativa al viaje (presupuesto, transporte, aduana, hoteles), así como las ciudades marcadas por la guerra civil, como por ejemplo Toledo: «La partie E. de la ville a été très éprouvée par la lutte acharnée dont l'Alcazar a été le centre, du 22 juillet au 27 septembre 1936. La posada de la Sangre a été détruite et l'Alcazar à peu près complètement ruiné (on peut visiter). Le quartier a été presque entièrement reconstruit»<sup>87</sup>. La versión actualizada no saldría hasta 1952. Michelin, por su parte, no publicó nuevas guías entre los años 30 y la década de 1950.

Al contrario del mundo editorial, la prensa jugó un rol central en la difusión del imaginario turístico y seguramente participó en la construcción de un bagaje simbólico para nuestro grupo de turistas. Gracias a la casi inmediatez del medio, sin duda apreciaron la imagen que se daba de España en el año 1949 en periódicos tan diferentes como *L'Aube*, *Combat*, *La Gazette Provençale*, *La Bourgogne Républicaine* o *La Croix*, que publicaron relatos de viajes y reportajes, destacando aspectos políticos, culturales y artísticos<sup>88</sup>.

Para terminar, nuestras viajeras no podían ignorar el intercambio cultural entre España y Francia, caracterizado tanto por la actuación de artistas españoles y la circulación de obras procedentes de España en territorio francés, como por la presencia de temas españoles y españolizantes en numerosos productos culturales franceses. Ese trasiego se manifestó en espectáculos, películas y exposiciones que contribuyeron a consolidar una imagen del país vecino al mismo tiempo amable y exótica. A modo de ejemplo, Carmen Amaya, bailadora gitana del Albaicín, actuó en el Teatro des Champs-Élysées en enero de 1949<sup>89</sup>. En el cine, se estrenaron películas de temática española centradas en tragedias o historias de amor pasional<sup>90</sup>. Estas producciones contribuían a consolidar los estereotipos culturales de una apasionada España de pandereta y a reforzar el atractivo turístico del país<sup>91</sup>.

En resumen, el contexto histórico, político y cultural de la década de 1940 configuró un escenario ambivalente para el turismo en España, marcado por tensiones diplomáticas, limitaciones económicas y una progresiva reanudación de intercambios que anticiparon el *boom* turístico de los años 60. La constante presencia de España en la cultura visual y escénica francesa tuvo que influir en la forma en que M<sup>lle</sup> Robert y sus acompañantes vieron, interpretaron y representaron

87. Monmarché, Marcel (dir.): *op.cit.*, 1950, p. 29.

88. «Visions d'Espagne» en siete entregas para en el periódico demócrata-cristiano *L'Aube*; «L'Espagne sous clés» en cuatro entregas en *Combat*, ocho artículos turísticos en *La Gazette provençale* (La Giralda de Sevilla, Las Catedrales de Granada, Toledo, Burgos, la Capilla Real de Granada, El Escorial, Sagunto o el Prado); «Impressions d'Espagne» en *La Bourgogne Républicaine* (20/09/1949); el informe del viaje que el abad Pierre Jobit realizó con los estudiantes del centro iberoamericano de la Universidad Católica en *La Croix* (21/01/1949).

89. Henry Malherbe, *Les Lettres Françaises*, 23/06/1949, p. 6. Además, el coreógrafo Roland Petit hizo de *Carmen* un ballet visto como parodia audaz muy alejada del original y la opereta *Violettes Impériales* protagonizada por el exiliado español Luis Mariano llevaba en julio de 1949 diecinueve meses en cartelera *Paris Presse L'Intransigeant*, 3/07/1949, p. 2.

90. Véase Angoustures, Aline: «Les Espagnols dans le cinéma français (1945-1965)», en Body-Gendrot, Sophie; Guillon, Michelle (eds.): «La ville déstabilisée ? Faits et représentations», *Revue européenne de migrations internationales*, 1 (1998), pp. 221-252.

91. Véase Galant, Ivonne. «¿Bueno, bonito y barato? El turismo francés en España (1945-1965)», Berrino, Annunziata; Larrinaga, Carlos (eds.), *Italia e Spagna nel turismo del secondo dopoguerra. Società, politiche, istituzioni ed economia*. Milano, Franco Angeli, 2021, pp. 135-152.

el país en sus fotografías. En este marco se inscribe el viaje de M<sup>lle</sup> Robert y sus compañeras. Su álbum fotográfico no solo registra las experiencias de un grupo burgués en España, sino que constituye también un testimonio de las narrativas y estereotipos que circulaban en Francia en aquel momento. El análisis de ese viaje y de su álbum permite explorar, desde la mirada del turista francés —desde abajo—, los procesos de construcción y difusión de las imágenes de España.

## FOTOGRAFIAR, COMPONER, RECORDAR

Fotografiar implica apropiarse de lo fotografiado: un acto de pretendido conocimiento que conlleva una relación de poder<sup>92</sup>. Esta lógica se manifiesta en varias imágenes del álbum, donde los turistas observan sin participar, en un gesto de apropiación y transformación del espacio entendido como objeto de consumo<sup>93</sup>. El uso reiterado de vistas panorámicas, como las tomadas desde la Giralda o desde la Torre de la Vela, refuerza esa voluntad de dominar visualmente el territorio visitado. Desde lo alto, el turista convierte el paisaje en imagen poseída. Y es que detrás de la fotografía *amateur* y del álbum de viaje, no solo están la voluntad de guardar el recuerdo y la prueba de su desplazamiento, sino también el deseo de afirmar su identidad en una sociedad de consumo. Es también una experiencia tranquilizadora para el turista que se encuentra en un lugar desconocido: gracias a su cámara, mantiene la compostura y cree tener una misión<sup>94</sup>. La cámara levanta una barrera protegiendo y distanciando al fotógrafo de la escena, al igual que la práctica turística separa al visitante efímero de un escenario que supone permanente.

En el caso que nos interesa, la misión del grupo no es inédita: los turistas no son exploradores en tierras jamás antes pisadas, sino viajeros burgueses por los caminos trillados del turismo, descritos, dibujados, fotografiados y filmados miles de veces por los románticos y sus sucesores. De ahí que las fotografías reunidas por M<sup>lle</sup> Robert nos resulten familiares a todos.

## REFERENCIALIDAD NARCISISTA Y CÍRCULO HERMENÉUTICO

Con su clásico «Ça-a-été», Roland Barthes define la fotografía como evidencia tangible de un hecho o una realidad que existió en el pasado<sup>95</sup>. En el contexto del turismo, este principio adquiere un matiz narcisista: las imágenes no solo certifican que algo existió, sino que además prueban que el viajero estuvo allí. Esta autorreferencialidad se materializa en las fotografías de turistas posando sonrientes ante hitos patrimoniales, donde el gesto no solo da fe del lugar, sino también de la identidad del viajero. De este modo, la fotografía recuerda el viaje y estructura su

92. Sontag, Susan: *On photography*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997, p. 4.

93. Augé, Marc: *L'Impossible voyage*. Paris, Payot et Rivages, 1997, p. 162.

94. Sontag, Susan: *op. cit.*, pp. 9-10.

95. Barthes, Roland: *La chambre claire, Notes sur la photographie*. Paris, Gallimard, 1980.



experiencia: desde la anticipación del destino hasta la selección de encuadres y la construcción de relatos al compartir las imágenes con otros<sup>96</sup>.

Los turistas viajan, además, con un bagaje mental y visual cada vez más saturado de imágenes de los lugares que planean visitar. La experiencia individual no se configura tanto como un descubrimiento, sino como un reconocimiento, lo que explica que las imágenes del álbum —setenta años después— se perciban como estereotipadas y previsibles: «el placer del viaje turístico no depende del hallazgo de lo inesperado, sino de la incorporación del turista a un circuito ya programado de visualización —esto es, previamente fotografiado— de los paisajes naturales y culturales»<sup>97</sup>. En este sentido, la selección de motivos está condicionada por la imagen previa que el viajero ha elaborado mediante una solicitud constante, facilitada por la intermedialidad: relatos, guías, folletos, fotografías, óperas, canciones, películas, materiales escolares de lengua española y, por supuesto, postales que «enseñan a fotografiar y a enfrentarnos a los lugares desde determinados puntos de vista»<sup>98</sup>.

Los turistas buscan también elementos canónicos de la cultura material turística, tanto oficial como privada: la casa encalada, las rejas y los patios, la vegetación exótica (Figura 10) así como encuadres clásicos que procura reproducir con su propia cámara (Figura 11). En definitiva, se trata de fijar en primera persona las imágenes más célebres del destino visitado.

Los monumentos que se puntúan con estrellitas en la *Guide Bleu* están muy presentes en el álbum: San Lorenzo del Escorial (4 fotografías), la Catedral y el Alcázar, en ruinas, de Toledo (2) la Mezquita de Córdoba (4), la Catedral y la Giralda en Sevilla (7), así como el Alcázar (13), y, en Granada, la Alhambra y el Generalife (20).



FIGURA 10. «CORDOBA. PASEO DE LA VICTOIRE»



FIGURA 11. «COUR DES LIONS»

96. Urry, John. *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London, SAGE Publications, 1990, p.140.

97. Vega de la Rosa, Carmelo: *op. cit.*, p. 166.

98. Vega de la Rosa, Carmelo: «Paisajes de tránsito: Invenções de la mirada turística», en Santa Ana, Mariano de (ed.): *Paisajes del placer, paisajes de la crisis, El espacio turístico canario y sus representaciones*. Tegui, Fundación César Manrique, 2004, p. 42. Un cuestionamiento del determinismo de esta perspectiva en Picard, David; Robinson, Mike (eds.): *The Framed World. Tourism, Tourists and Photography*. Farnham-Burlington, Ashgate, 2009 y Crouch, David; Lübbren, Nina (eds.): *Visual Culture and Tourism*. Oxford-New York, Berg, 2003.



FIGURA 12. «DE LA GIRALDA — (LE GUADALQUIVIR)»



FIGURA 13. «VUE DE LA GIRALDA»

Un tipo de fotografía frecuente en el álbum, que ejemplifica la combinación de emoción personal, prácticas y cánones turísticos intermediales y posibilidades y limitaciones técnicas, es la vista panorámica: pintoresca o grandiosa, tal y como la de la Alhambra, tomada desde varios puntos de la ciudad, así como las —menos logradas por temas de luz y focal— sacadas desde lo alto, como la Giralda, el Gibralfaro o la Torre de la Vela. (Figuras 12, 13) Subir hasta una altura para apreciar y dominar lo visitado es una práctica característica y formativa del turismo moderno de la que rápidamente se hicieron eco las guías, contribuyendo a su consolidación.

Estos ejemplos muestran como los turistas buscan reproducir en sus propias fotografías las imágenes que conocen por las postales, las guías en circulación, los folletos institucionales u otros medios, completando así un «círculo hermenéutico», alimentando las vistas estereotipadas compartidas a gran escala, apoderándose «en clave metafórica del mundo» y reforzando «la tarea hegemónica, imperialista y activa del viajero»<sup>99</sup>. Las imágenes de patios andaluces, mujeres enlutadas o burros cargados (Figuras 19, 20) responden claramente a ese imaginario turístico prediseñado. El álbum no documenta tanto una experiencia única

como una puesta en escena de lo ya esperado, reproducida desde el «ojo del turista».

Este «yo he estado aquí» es aún más evidente en el tercio de fotografías en las que aparecen los propios viajeros (43 fotografías de las 136). Algunas veces posan delante de un monumento, otras veces no. Estas últimas, realizadas *in fraganti*, muestran a los turistas haciendo de turistas sin darse cuenta de que el ojo de la cámara los está capturando: se les ve caminando por la calle, de perfil, de frente o de espalda, admirando el patio del Alcázar sevillano, leyendo la guía (Figuras 14, 15), descansando en un banco, o asistiendo alegremente a una zambra gitana

99. Vega de la Rosa, Carmelo: *Lógicas ...*, op. cit., p. 81.



## CAPTURAR, PATRIMONIALIZAR Y TURISTIFICAR LA ALTERIDAD

En algunas ocasiones, el encuadre reúne locales y visitantes, materializando el diálogo asimétrico que supone el turismo. En una callejuela cordobesa, una mujer mayor enlutada camina encorvada, y contrasta con dos turistas vestidas con colores claros en segundo plano. En el tercer plano otra mujer española, también vestida de negro está bajando la calle, y a su lado se distinguen dos niños.

El contraste es primero cromático, con unas diferencias de color de ropa que sugieren una diferencia de posición, con el duelo por un lado y la tranquilidad de las vacaciones por otro. Una impresión reforzada con diferencias de movimiento (Figura 16): las españolas están caminando mientras que las dos turistas posan, lo que señala obviamente quiénes son las verdaderas protagonistas de la fotografía así como la diferencia de temporalidad que supone el ocio.

Este tema de la mirada del habitante sobre el turista se percibe en la fotografía de la que suponemos sería M<sup>lle</sup> Robert en Algeciras, donde posa de pie delante de un barco de pescador. En el ángulo derecho, alejado de la mujer, aparece de perfil y acucillado un joven, quizás un pescador. Está mirando hacia la francesa (Figura 17). Curiosidad o sumisión, podemos interpretar la postura de diversas maneras, pero el hecho de que el fotógrafo haya compuesto la imagen de esta manera hace patente la distancia de clase y de género entre ambos personajes.

En pocas fotografías aparecen escenas de interacción entre nativos y visitantes. La fotografía de grupo realizada en Córdoba muestra unos niños que intentan acercarse al grupo. En esta, aparecen personas que no están en las otras grupales: ¿se habrá encontrado el grupo con unos homólogos españoles? ¿Habrán conocido a otros turistas?



FIGURA 14. «SEVILLE — L'ALCAZAR»



FIGURA 15. «JARDIN DES MOINES»



FIGURA 16. «UNE RUE»



FIGURA 17. «ALGÉSIRAS — LE PORT»



FIGURA 18. «CORDOUE»

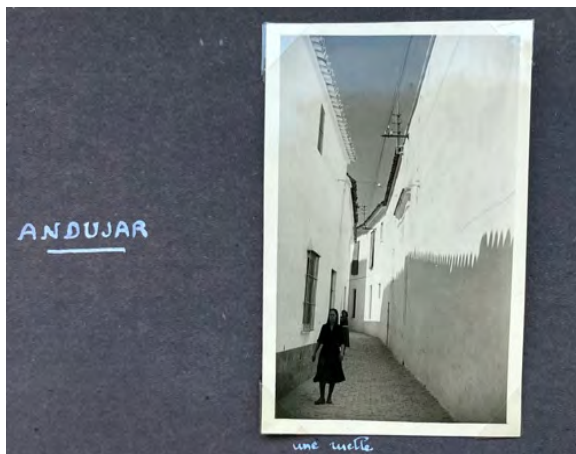


FIGURA 19. «ANDUJAR — UNE RUELLE»

Las hipótesis no son nada evidentes. En todo caso, es una de las más interesantes por la inclusión de locales que no parecen invitados a la toma. Los niños de la izquierda que se arriman al grupo para integrarse en la experiencia turística, y por unos instantes participar del *glamour* de las francesas. Y lo que es menos habitual, otro local, un hombre, también se incorpora a la fotografía y además lo hace desde una posición dominante, encaramándose a la fuente y adoptando una pose desafiante. Una de las niñas parece darse cuenta de la provocación y le mira divertida (Figura 18). A diferencia de la mayoría de las imágenes, que sitúan a los españoles como fondo pasivo, esta escena invierte la lógica habitual: es el local quien se incorpora al retrato colectivo, subvirtiendo momentáneamente el control visual del turista.

En 18 fotografías, el ojo del fotógrafo busca captar color local, tomando imágenes del pueblo en su cotidianidad o durante manifestaciones que podrían considerarse como *performances* de la identidad. Por ejemplo, unos de los motivos capturados, a veces con rapidez, sin que se cuidase el encuadre, fueron la mujer de negro y la pared encalada, la mujer en la calle con su cesta de ropa, el vendedor ambulante o el niño con un burro, elementos asociados al folclore español (Figuras 19, 20) que despertaban simpatía en los turistas a la vez que encarnaban los tiempos pasados anhelados por un viajero nostálgico<sup>100</sup>.

Además de estos tipos conocidos que colmaban el ojo del turista, las tradiciones también forman parte de lo fotografiado, como la escena callejera de la calle de Carmona (Figura 21), seguramente durante las fiestas patronales de la ciudad en honor a

100. Véase Fuentes Vega, Alicia: *Bienvenido, Mr. Turismo: cultura visual del Boom en España*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 131-140.



la virgen de Gracia, o la corrida de toros. El grupo acudió a dos corridas de toros, en Madrid, el domingo 4 de septiembre<sup>101</sup> y en Cádiz, seguramente anhelando entenderla según la descripción de la *Guide Bleu*<sup>102</sup>. Una pedagogía que quedó reflejada en el álbum donde, como buena estudiante, M<sup>lle</sup> Robert separó las fotografías en los tres estadios demostrando que había entendido el ritual presenciado (Figura 22).

Finalmente, el espectáculo de baile de los gitanos del Albaicín en Granada recogido en las últimas páginas del álbum aparece como otro de los grandes momentos del viaje. No fueron los primeros en aventurarse sobre este alto granadino con las mejores vistas de la Alhambra. Los viajeros románticos que se acercaron a ver las ruinas de los palacios árabes describieron a los gitanos que vivían entre ellas y en las colinas circundantes, y así se fue estableciendo un vínculo entre los imaginados constructores nazaríes y los actuales habitantes. Describieron los bailes espontáneos que pudieron presenciar y, paulatinamente, los habitantes del barrio se organizaron y montaron grupos de baile haciendo de la fiesta privada una actividad profesional de la cual podían sacar rédito económico<sup>103</sup>. Empezaron a proponer espectáculos grupales de danza femenina inspirados en los bailes de boda que satisficieran a los turistas. Y funcionó. Arropados por el ansia de romanticismo y exotismo imperante en las metrópolis europeas, capitales de un mundo en vertiginosa transformación gracias a la industrialización, la revolución de las comunicaciones y los



FIGURA 20. SIN TÍTULO

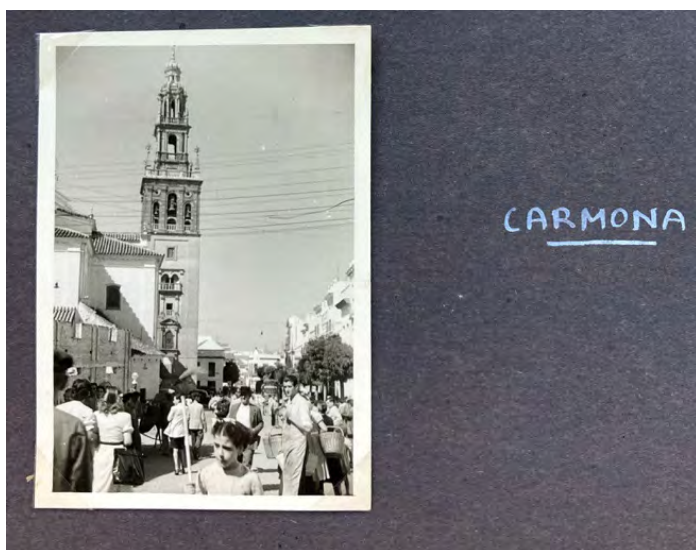


FIGURA 21. «CARMONA»

101. La presencia en la fotografía de marinos con sus boinas coincide con la llegada a Madrid el mismo día de 98 miembros de una división naval norteamericana bajo el mando del comandante Henderson (*ABC*, 6/09/1949, p. 12). La corrida fue anunciada en la prensa pocos días antes: «6 novillos de Flores Albarrán para Cardeño, Gaspar Giménez y Manuel Bueno «Cordobés», los dos últimos de Valencia y Córdoba nuevos en esta plaza. Carnets hoy viernes todo el día. Localidades desde 4 pesetas» (*ABC*, 2/09/1949, p. 18).

102. Monmarché, Marcel (dir.): *op. cit.*, 1935, p. LXXXI.

103. Holguín, Sandie: *Flamenco Nation, The Construction of Spanish National Identity*. Madison, University of Wisconsin Press, 2019.





FIGURA 22. «MADRID. LES ARENES – ENTRÉE ; PASSES ; MISE A MORT»

transportes, y un imperialismo desbordante, las gitanas de Granada fueron un éxito instantáneo. Bailaron en los escenarios de los teatros de las grandes ciudades y, desde 1889, fueron invitadas imprescindibles a las exposiciones internacionales celebradas por todo el globo<sup>104</sup>. La zambra del Cujón (1840-1880), la de los Amaya (1881-1919), la de la Capitana (1919-1937), la de la Coja (1924-1944) vieron mucho mundo, en fuerte contraste con el sentimiento de los turistas que, al contemplarlas salir de las cuevas para bailar ante ellos, las vinculaban con universos primigenios y arcaicos, todavía más antiguos que las estancias y jardines nazaríes que les acababan de deslumbrar.

Los años 50 fueron los mejores para las zambras del Sacromonte, para la de Manolo Amaya (1937- años 1960), la del Pitirili, el hijo de la Coja (1944-1980), de la Faraona (1947-finales de los sesenta), de la Golondrina (1947-mediados de los setenta). Entre los años 50 y 1970, se crearon nueve más, coincidiendo con el *boom* turístico. En 1949, la *Guide Bleu*, con la que viajaba nuestro grupo, advertía del precio elevado de sus actuaciones y aconsejaba no confiar en las guías que proponían la visita:

C'est dans le quartier de l'Albaicín qu'habitent les *gitanos*, ou bohémiens, installés à Grenade depuis le XVI<sup>e</sup> s. Tous les ciceroni de la ville offrent aux étrangers de les faire assister à une séance de danses et de musique, d'un prix assez élevé, sans qu'on soit toujours assuré de la qualité du spectacle [...] On suit à dr. le chemin du Sacro Monte, tracé à mi-côte d'une colline plantée de cactus énormes, au milieu desquels s'ouvrent les entrées blanchies à la chaux d'habitations souterraines (cuevas) où vivent les gitanos (se méfier des guides qui en proposent la visite)<sup>105</sup>.

Imaginamos entonces la pequeña dosis de adrenalina que suponía para estos turistas burgueses aventurarse en un barrio marginal. Las fotografías del álbum en este sentido contrastan con las palabras de la guía, ya que son de las pocas donde interactúan visitantes y visitados, sentados al lado en las sillas. A un lado tienen la entrada de una cueva, la Venta la Granja (también llamada La Chumbera) en el Camino de Sacromonte, y al fondo, un panorama magnífico de la vega del Darro y la Alhambra (si el tiempo lo permite se baila en exteriores). Hay dos tocaores con guitarra, y entre las bailaoras hemos identificado a Ana Anguita,

104. La Zambra de los Amaya actuó en 1890 y 1900 en París. Véase Albaicín, Curro: *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte, Una historia flamenca en Granada*. Córdoba, Editorial Almuzara, 2011, p. 74.

105. Monmarché, Marcel (dir.): *op. cit.*, 1935, pp. 596-598.

Encarnación Cortés Santiago y a Josefa Maya Fajardo, conocida como Pepa la del Marote<sup>106</sup>. La leyenda de la última imagen «Dégustation de manzanilla» desprende hospitalidad, convivialidad, las caras sonrientes respiran alegría. Sin embargo, no dejaba de darse un contacto asimétrico, quizás el más fuerte de todo el viaje (Figuras 23, 24).

Lo que podría parecer una simple escena folclórica era, en realidad, una red compleja de desigualdades, políticas de represión y estrategias de supervivencia. Los franceses sonrientes no lo sabrían, pero probablemente algunos de sus contertulios no habían llegado al Albaicín con los ejércitos de los Reyes Católicos, sino poco antes que ellos. En contraste con la habitual percepción moderna de los visitantes de lugares troglodíticos como vestigios ancestrales, en el Albaicín muchas cuevas acababan de excavarse, en los cerros de los Naranjos y los Negros, por gitanos y payos que, empujados por la miseria de la posguerra, estaban abandonando las provincias de Málaga, Almería o la cercana Guadix para instalarse en estas viviendas de fortuna<sup>107</sup>. Las cuevas no tenían ni luz ni agua. Al fondo de una de las fotografías se pueden ver agolpados una treintena de niños que, ni ese ni otros días, tenían escuela.

Albaicín y Sacromonte eran los barrios más pobres de la ciudad. Con una fuerte tradición obrera y sindical fueron los únicos en Granada en resistirse al golpe, rodeados y bombardeados entre el 21 y el 27 de julio de 1936, muchos vecinos se echaron al monte convirtiéndose en guerrilleros y el resto sufrió una depuración y represión intensa<sup>108</sup>. Acabada la guerra, muchos recurrieron al estraperlo, y los delitos «contra la propiedad» se dispararon durante los años del hambre,

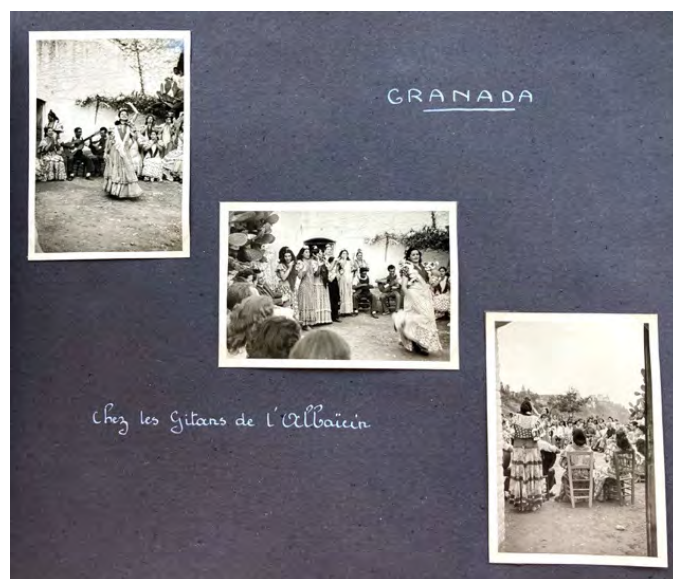


FIGURA 23. «GRANADA. CHEZ LES GITANS DE L'ALBAICÍN»



FIGURA 24. «CHEZ LES GITANS. DANSE ; DÉGUSTATION DE MANZANILLA»

106. Agradecemos a los miembros del grupo Facebook «Barrio del Sacromonte, Arte y Tradición», en particular a Curro Albaicín, memoria viva del Sacromonte, así como a Saray Ruiz Fernández, Ana González-Cuadros Rubio y Andrés Rubio, que reconocieron en las fotografías de M<sup>lle</sup> Robert a su abuela o su prima.

107. Albaicín, Curro, *op. cit.*, p. 23.

108. Miralles, Lázaro: «Supervivencia y comunidad bajo el hambre» en Arco Blanco, Miguel Ángel del (ed.): *Los 'años del hambre...'*, *op. cit.*, 2020, pp. 221-248.

pequeños robos de comida o combustible, en su inmensa mayoría fuera del barrio<sup>109</sup>. La población gitana lo tenía todavía más difícil por el racismo sistémico y la inquina de las fuerzas del orden. Inquina personificada por la fotogénica Guardia Civil de nuestros viajeros, que aplicaba con devoción la republicana «Ley de vagos y maleantes» y a la que un artículo de su reglamento interno recordaba el deber de mantener una estrecha vigilancia sobre los gitanos y sus movimientos<sup>110</sup>. El franquismo, sin llegar a los extremos recientes de franceses y alemanes, desarrolló una peculiar relación de represión y celebración de este pueblo, bien ejemplificada en la Granada de los años 40 bajo la alcaldía de Antonio Gallego Burín. Para el antropólogo José Antonio González Alcantud, «la élite ‘castellana’ de Granada siguió manteniendo y manipulando a distancia a los gitanos sacromontanos, como una parte de su identidad folclorizante». Aunque no tenía problemas para relacionarse íntimamente a través de la *hybris* festiva con ellos. Esto se percibe por ejemplo con la organización de la primera exposición gitana de 1948, calificada de «una explotación o manipulación directa de la ontología gitana en función de la construcción de la españolidad» y de «gitanismo [...] ideológico y en buena manera gitanofílico»<sup>111</sup>. Lo mismo se ve en *Gitanos de Granada (La Zambra)*, libro del cronista oficial de Granada, Cándido G. Ortiz de Villajos, publicado en 1949 y prologado por Gallego y Burín, que no dejaba de alabar el «pintoresquismo» y la «vitalidad» del pueblo gitano<sup>112</sup>.

Si nuestros franceses estuvieron de suerte, entre las bailaoras que no hemos podido reconocer, se encontraría Gracia «Sacromonte» Quero, de trece años. En 1947 había bailado en los jardines del Partal con la zambra con la que el alcalde honró durante su visita a Eva Duarte Perón. Un viaje celebradísimo por el régimen, que constituyó la puesta en escena de la ayuda argentina a la España franquista para paliar el hambre y el momento más duro del aislamiento internacional<sup>113</sup>. Gracia bailó con la zambra de María la Canastera pero ese día no pudieron bailar sus tías, Teresa Maya Cortés ni Josefa Carmona, porque estaban encarceladas por ser las viudas de dos de los cuatro hermanos Quero, guerrilleros recién ejecutados. En 1952, Antonio Gallego Burín, ascendido a director general de Bellas Artes, organizó el primer Festival de Música y Danzas Populares de Granada y cuando vio el apellido Quero en el programa, mandó que lo quitasen. Apareció como «Gracita» y luego llegaría muy lejos, pero ya como Gracia Sacromonte<sup>114</sup>.

Para Alicia Fuentes Vega, convivieron durante el *boom* turístico la faceta primitivista del gitano y la faceta folclórica:

109. *Ibidem*.

110. Rothea, Xavier: «Construcción y uso social de la representación de los gitanos por el poder franquista 1936-1975», *Revista andaluza de antropología*, 7 (2014), p. 15.

111. González Alcantud, José Antonio: «Racismo elegante bajo el dictado de interculturalidad, Las escuelas y exposiciones de gitanos en Granada en los años 20/40», *Revista de antropología experimental*, 23 (2023), p. 361.

112. Ortiz de Villajos, Cándido G.: *Gitanos de Granada (La Zambra)*. Granada, Editorial Andalucía, 1949.

113. Sesma, Nicolás, *op.cit.*, 2024.

114. <https://www.elindependientedegranada.es/cultura/gloria-tragedia-flamenca-gracia-quero-gracia-sacromonte>

La priorización de la faceta folclórica del gitano obedece a un mecanismo clásico de la dialéctica racista, que se escuda en una valoración positiva de ciertos aspectos de la cultura de una minoría concreta mientras se ignoran las complejas relaciones de poder por las que ésta permanece marginada en el conjunto de la sociedad<sup>115</sup>.

El proceso de turistización del Sacromonte refleja una interacción compleja entre control cultural local y dinámicas de poder desiguales. Aunque los habitantes gestionaron ciertos aspectos del turismo de un modo que pudo resultarles empoderador, las élites locales y el régimen instrumentalizaron la cultura gitana para construir una narrativa de españolidad pintoresca, ignorando las desigualdades estructurales. Los bailes, transformados en espectáculo, ejemplifican cómo las culturas marginadas son simultáneamente admiradas y explotadas, perpetuando asimetrías bajo una aparente valorización cultural.

Este viaje, así como la selección de imágenes hecha por M<sup>lle</sup> Robert a la hora de componer su álbum en el otoño francés, que pueden parecer triviales hoy en día, en su momento participaron del engranaje intermedial que fomentaba cierto imaginario español. Retomaban los hitos canónicos del viaje galo a España: el grupo de turistas cruzó los Pirineos para descubrir la España andaluza, romántica y diferente, antes del turismo de masas que iba a colonizar las costas y las islas. Lejos de ser una simple colección de recuerdos, el álbum de M<sup>lle</sup> Robert confirma la persistencia de una mirada turística hegemónica —una mirada que, bajo la apariencia de lo banal, ha contribuido activamente a construir y fijar imaginarios sobre la alteridad, el atraso y la diferencia.

## CONCLUSIONES

Este trabajo se abrió con una pregunta fundamental: ¿qué motivó a M<sup>lle</sup> Robert y su grupo a viajar a la España de 1949? Para poder responder a esta pregunta, nos ha faltado el relato que construía M<sup>lle</sup> Robert cada vez que abría su álbum para recordar y contar su viaje español. De esta forma, como en muchos estudios, la conversación se ha quedado «suspendida»<sup>116</sup>. ¿Qué los llevó a visitar el último enclave fascista? ¿Eran católicos? ¿Conservadores? ¿Patriotas *pétainistes* nostálgicos de *l'État français*? ¿Profesoras de español contentas de poder por fin cruzar la frontera para completar su formación? ¿O era gente corriente que había encontrado en este viaje la posibilidad de escapar un momento a las dificultades de la posguerra, y en estas fotos nuevas memorias para cubrir los malos recuerdos de los últimos años? Recorrieron algunas de las provincias más castigadas por la violencia y la represión de los sublevados y del nuevo régimen, así como por la hambruna posterior y la miseria sistémica resultado de las políticas autárquicas. ¿Cómo confrontaron el

115. Fuentes Vega, Alicia: *Aportaciones al estudio visual del turismo, la iconografía del boom de España, 1950-1970*, (Tesis Doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 357.

116. Rosón Villena, María: *Género ...*, op. cit., p. 143. Rosón retoma la expresión «conversaciones suspendidas» de los trabajos de Langford, Martha: *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montréal, McGill Queen's University Press, 2001.



horror intuitivo? ¿Cómo conciliaron los atisbos de un pasado atroz y un presente invivible con un viaje de placer?

En realidad, no hay nada extraño en ello. Los horrores que quedaron fuera de campo, entre las páginas negras del álbum de M<sup>lle</sup> Robert, son tan canónicos, tan integrales de la experiencia turística desde su mismo origen como el deseo de registrar visualmente el viaje. El turista, el *Grand* o el de masas, visita generalmente países más pobres que el propio. La ruina monumental, el barrio pintoresco y desconchado, el *locus amoenus* percibido desde la seguridad del transporte, y los nativos siempre pobres pero nobles e incorruptos frente a los espejismos corruptores de la modernidad, han acompañado al turismo desde sus orígenes hasta hoy.

Las fotografías de nuestras turistas rodeadas de niños en Toledo o con estos colándose en la foto grupal de Córdoba podrían, si la técnica lo hubiera hecho posible, haber sido tomadas por un inglés y su tutor en los *Quartieri Spagnoli* napolitanos, desde un vapor de Cook al llegar a Aswan o por los pasajeros del primer vuelo chárter de Air France que aterrizó en Bamako. Si en 1949 los visitados eran famélicos manchegos y andaluces hoy son sus hijos y nietos los que viajan y fotografían la Habana vieja, las orillas del Ganges o las laderas de São Paulo. Si es imposible dudar del poder transformador del turismo del que el caso español es uno de los mejores ejemplos, también hay que reconocer que las posibilidades de que las condiciones de vida de los chiquillos de Toledo o las viudas de Carmona fotografiados cambiasen gracias al turismo eran escasas.

Concluimos con un ejemplo que condensa varios de los ángulos desde los que hemos examinado el álbum de M<sup>lle</sup> Robert, así como algunos de los numerosos interrogantes que nos ha planteado. Sus fotografías están pobladas por personajes anónimos, turistas y habitantes que se cruzaron en ese septiembre de la posguerra europea. Paradójicamente, solo hemos podido identificar a los más marginados y oprimidos de todos ellos. Gente que era tan pobre que vivía sin agua ni luz, en cuevas donde eran objeto de curiosidad de los foráneos. Penadas por su condición de pobres, rojas, gitanas y mujeres, las bailaoras del Albaicín son las únicas cuyo nombre y recuerdo se han conservado. Bailaron para otras estrellas. Algunas hicieron carrera; pocas, o ninguna, fortuna. Pero las estrategias de supervivencia que sus abuelas y tatarabuelas habían diseñado desde el mismo momento en que los turistas empezaron a acercarse a las ruinas del palacio árabe —que ellas siempre habían visto desde la puerta de sus cuevas— les aseguraron la subsistencia y la fama. Hoy la asociación *Camelamos Naquerar* lucha para que las supervivientes reciban una pensión por los años que pasaron bailando para los turistas. Algunas de sus nietas gestionan *airbnbs* en las cuevas familiares del Sacromonte, donde igual se alojará un día un descendiente de aquellos turistas franceses que visitaron España durante los «años del hambre». Y el mismo espacio que acogió a M<sup>lle</sup> Robert y compañía alberga el Museo etnológico de la Mujer Gitana, gestionado por la Asociación de Mujeres gitanas ROMI. Hay menos chumberas que en las fotos, pero la vista sigue siendo la misma.



## REFERENCIAS

- ABC, 02/09/1949; 06/09/1949.
- Albaicín, Curro: *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte, Una historia flamenca en Granada*. Córdoba, Editorial Almuzara, 2011.
- Almarcha Núñez-Herrador, Esther y Sánchez Sánchez, Isidro: «El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico», *Archivo Secreto: Revista cultural de Toledo*, núm. 5 (2011), pp. 392-416.
- Amanecer*, 20/10/1949.
- Angoustures, Aline: «Les Espagnols dans le cinéma français (1945-1965)», en Body-Gendrot, Sophie; Guillon, Michelle (eds.): «*La ville déstabilisée ? Faits et représentations*», *Revue européenne de migrations internationales*, 1 (1998), pp. 221-252.
- Archilés, Ferran: «Lenguajes de nación. Las ‘experiencias de nación’ y los procesos de nacionalización: propuestas para un debate», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 90 (2013), pp. 91-114.
- Arco Blanco, Miguel Ángel del (ed.): *Los ‘años del hambre’: historia y memoria de la posguerra franquista*. Madrid, Marcial Pons, 2020.
- Arco Blanco, Miguel Ángel del: «‘Morir de hambre’. Autarquía, escasez y enfermedad en la España del primer franquismo», *Pasado y memoria*, 5 (2006), pp. 241-258.
- Artières, Philippe; Kalifa, Dominique (dirs.): *Histoire et archives de soi*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, pp. 7-15.
- Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica: <https://memoriahistorica.org.es/exigen-al-ministerio-de-defensa-que-corrija-de-su-web-la-version-franquista-de-lo-sucedido-en-el-alcazar-de-toledo>
- Augé, Marc: *L’Impossible voyage*. Paris, Payot et Rivages, 1997.
- Aymes, Jean-René: «Séville sous le regard des voyageurs français à l’époque romantique», en Étienne, Françoise; Jean-René Aymes (eds.): *Voir, comparer, comprendre*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 253-284.
- Aymes, Jean-René: *L’Espagne romantique : témoignages de voyageurs français*. Paris, Métailié, 1983.
- Barthes, Roland: *La chambre claire, Notes sur la photographie*. Paris, Gallimard, 1980.
- Bertrand, J.-J.-A.: *Sur les vieilles routes d’Espagne*. Paris, Les Belles Lettres, 1931.
- Brenan, Gerald: *The face of Spain*. London, Turnstile press, 1950.
- Bulletin de l’Éducation nationale*, 31/01/1949.
- Bulletin Mensuel Air France*, n° 21 (1949).
- Casanova, Julián; et alii: *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Madrid, Crítica, 2002.
- Cazorla Sánchez, Antonio: *Fear and Progress*. Hoboken, Wiley-Blackwell, 2010.
- Combat*, 15/09/1949; 18/05/1949; 19/08/1949.
- Crawshaw, Carol; Urry, John: «Tourism and the Photographic Eye», en Rojek, Chris; Urry, John (eds.): *Touring Cultures: Transformations in Travel and Theory*. London, Routledge, 1997, pp. 176-195.
- Crouch, David; Lübbren, Nina (eds.): *Visual Culture and Tourism*. Oxford–New York, Berg, 2003.
- Dahlgren, Anna: «Dated Photographs: The Personal Photo Album as Visual and Textual Medium», *Photography & Culture*, t. 3,2 (2010), pp. 175-194.

- Di Bello, Patrizia: *Women's Albums and Photography in Victorian England. Ladies, Mothers and Flirts*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Duchen, Claire: *Women's Rights and Women's Lives in France 1944-1968*. London, Routledge, 1994.
- Dulphy, Anne: «La politique espagnole de la France (1945-1955)», en *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 68 (2000), pp. 29-41.
- Fernández Fúster, Luis: *Historia general del turismo de masas*, Madrid, Alianza, 1991.
- Freund, Gisèle: *Photographie et société*. Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- Fuentes Vega, Alicia: *Aportaciones al estudio visual del turismo la iconografía del boom de España, 1950-1970*, (Tesis Doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Fuentes Vega, Alicia: *Bienvenido, Mr. Turismo: cultura visual del Boom en España*, Madrid, Cátedra, 2017.
- Galant, Ivonne; Villaverde, Jorge (eds.): «Dialogues intermédiaux : (se) définir à travers le tourisme», *Iberic@l*, 21, 2022.
- Galant, Ivonne: «¿Bueno, bonito y barato? El turismo francés en España (1945-1965)», en Berrino, Annunziata; Larrinaga, Carlos (eds.), *Italia e Spagna nel turismo del secondo dopoguerra. Società, politiche, istituzioni ed economia*. Milano, Franco Angeli, 2021, pp. 135-152.
- Galant, Ivonne: «Spanish Civil War and Francoism for tourists: the history told in travel books», en Pellejero Martínez Carmelo; Luque Aranda, Marta (eds.): *Inter and Post-war Tourism in Western Europe, 1916-1960*, Palgrave Mc Millan, 2020, pp. 65-93.
- Galant, Ivonne: *Séville dans les guides de voyage français et espagnols*, Thèse de Doctorat, Université Grenoble Alpes-Université Sorbonne Nouvelle, 2016.
- Gautier, Théophile: *Voyage en Espagne* (Nouvelle édition revue). Paris, Charpentier, 1845.
- González Alcantud, José Antonio: «Racismo elegante bajo el dictado de interculturalidad, Las escuelas y exposiciones de gitanos en Granada en los años 20/40», *Revista de antropología experimental*, 23 (2023), pp. 345-362.
- Gruat, Cédric; Martínez, Lucía: *L'échange, Les dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne, 1940-1941*. Paris, Armand Colin, 2011.
- Guëll, Casilda: *Las potencias internacionales ante la dictadura española (1944-1950)*. Barcelona, Aresta, 2009.
- Hernández Burgos, Claudio; Ortega López, Teresa María (eds.): *El Franquismo en Andalucía. Mitos y realidades*. Granada, Comares, 2024.
- Hoffmann, Léon-François: *Romantique Espagne : l'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.
- Holguín, Sandie: *Flamenco Nation, The Construction of Spanish National Identity*, Madison, University of Wisconsin Press, 2019.
- Ideal*, 19/04/1949; 28/08/1949; 09/08/1949; 08/09/1949; 14/09/1949.
- Informaciones*, 22/08/1949.
- Instituto Nacional de Estadística, *Anuario estadístico de España*, Vol. 35, 1960.
- Jackson, Julian: *La France sous l'Occupation 1940-1944*. Paris, Flammarion, 2003.
- Judt, Tony: *Postwar: A History of Europe Since 1945*. New York, The Penguin Press, 2005.
- Koshar, Rudy: *German Travel Cultures*. Oxford, Berg, 2000.
- L'Aube*, 09/08/1949.
- L'École et la vie*, 21/05/1949.
- L'Émancipateur*, 28/07/1949.
- La Bourgogne Républicaine*, 29/09/1949.
- La Vanguardia española*, 19/04/1949.

- Labanyi, Jo: «Doing Things: Emotion, Affect, And Materiality», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11, 3-4 (2010), pp. 223-233.
- Lafuente, Isaías: *Tiempos de hambre*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1999.
- Le Corre, Florence: «Les albums de photographie : une lecture dirigée».  
<http://sfic.free.fr/telecharg/lecorre.pdf>.
- Les langues néo-latines*, 01/02/1949.
- Les Lettres Françaises*, 23/06/1949; 14/07/1949.
- López Ontiveros, Antonio: «La entrada en el ‘Paraíso’ andaluz por Despeñaperros», *Boletín de la Sociedad Geográfica española*, 26 (2007), pp. 100-113.
- Méndez-Rodríguez, Luis; Plaza-Orellana, Rocío; Zoido-Naranjo, Antonio: *Viaje a un Oriente europeo. Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2010.
- Monmarché, Marcel (dir.): *Espagne, Les Guides Bleus*. Paris, Hachette, 1935.
- Monmarché, Marcel (dir.): *Espagne, Les Guides Bleus*. Paris, Hachette, 1950.
- Moradiellos, Enrique: *Historia mínima de la Guerra Civil española*. Madrid/México, Turner/El Colegio de México, 2016.
- Moreno Garrido, Ana: «Los otros ‘años vitales’. Luis Bolín y la España turística (1948-1952)», *Ayer*, 99 (2015), pp. 151-174.
- Ortiz de Villajos, Cándido G.: *Gitanos de Granada (La Zambra)*. Granada, Editorial Andalucía, 1949.
- Paris Presse L’Intransigeant*, 03/07/1949; 12/07/1949; 27/08/1949; 03/09/1949.
- Pérez Moreno, Rubén: «Madrazo contra Franco, Tito Livio de Madrazo y su colaboración con el periódico del exilio en Perpignan España», *Cuadernos republicanos*, 107 (2021), pp. 65-89.
- Picard, David; Robinson, Mike (eds.): *The Framed World. Tourism, Tourists and Photography*. Farnham-Burlington, Ashgate, 2009.
- Piette, Albert: «La photographie comme mode de connaissance anthropologique», *Terrain*, 18 (1992), pp. 129-136.
- Plaza Orellana, Rocío: *Recuerdos de Viaje, Historia del souvenir en Andalucía*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012.
- Proa*, 20/10/1949.
- Rivalan Guégo, Christine: «Et Viva España ! L’espagnolade, miroir ou mirage de l’Espagne ?», *Les Espagnes, Atala*, 11 (2008), pp. 287-300.
- Rodrigo, Javier: *Hasta la raíz. Violencia durante la guerra civil y la dictadura franquista*. Madrid, Alianza, 2008.
- Rodríguez Llamas, Juan Ramón: «La enseñanza del Derecho en los Estudios Superiores del Escorial», *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, 47 (2014), pp. 299-322.
- Rosón Villena, María: «La memoria de las cosas: cultura material y vida cotidiana durante el franquismo», *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 18 (2021), pp. 5-14.
- Rosón Villena, María: *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Madrid, Cátedra, 2016.
- Rothea, Xavier: «Construcción y uso social de la representación de los gitanos por el poder franquista 1936-1975», *Revista andaluza de antropología*, 7 (2014), pp. 7-22.
- Schweitzer, Sylvie: *Les femmes ont toujours travaillé : Une histoire du travail des femmes aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Paris, Odile Jacob, 2002.
- Sesma, Nicolás: *Ni una, ni grande, ni libre: La dictadura franquista*. Madrid, Crítica, 2024.
- Sontag, Susan: *On photography*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997.
- T’Serstevens, Albert: *L’itinéraire espagnol*. Paris, Librairie Plon, 1933.

- Urry, John: *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London, SAGE Publications, 1990.
- Vega de la Rosa, Carmelo: «Paisajes de tránsito: Invenciones de la mirada turística», en Santa Ana, Mariano de (ed.): *Paisajes del placer, paisajes de la crisis, El espacio turístico canario y sus representaciones*. Teguiise, Fundación César Manrique, 2004, pp. 39-53.
- Vega de la Rosa, Carmelo: *Lógicas turísticas de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2011.
- Veillon, Dominique: *Vivre et survivre en France, 1939-1947*. Paris, Payot, 1995.
- Villaverde, Jorge; Galant, Ivonne (eds): «Dialogues asymétriques : tourisme et politique dans les relations franco-espagnoles», *Cahiers de Civilisation espagnole contemporaine*, 29 (2022).
- Villaverde, Jorge; Galant, Ivonne (eds.): *¿El turismo es un gran invento? Cultura, identidad y política en torno al turismo en España*, València, Institució Alfons el Magnànim-CSIC, 2021.
- Villaverde, Jorge: «Una arqueología del nation branding: las exposiciones binacionales del Londres eduardiano», *Amnis*, 2 (2018).
- Villaverde, Jorge: *La imagen de España a través de sus carteles turísticos*. Madrid, Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, 2025.
- Zuelow, Eric: *Touring Beyond the Nation: A Transnational Approach to European Tourism*. Farnham, Surrey, Ashgate, 2011.

# EL HOTEL CA-VOSTRA DE LENE SCHNEIDER-KAINER: REFUGIO COSMOPOLITA Y «MUSEO ORIENTAL» EN LA IBIZA DE LOS AÑOS TREINTA

## THE CA-VOSTRA HOTEL BY LENE SCHNEIDER-KAINER: A COSMOPOLITAN REFUGE AND «ORIENTAL MUSEUM» IN 1930S IBIZA

Sol Izquierdo de la Viña<sup>1</sup>

Recibido: 04/03/2025 · Aceptado: 03/09/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.44806>

### Resumen

En 1935, la revista balear *Brisas* publicaba un artículo titulado «Museo Oriental» en alusión a la colección que la artista Lene Schneider-Kainer (Viena, 1885–Cochabamba, 1971) había traído de un viaje por Asia y tenía expuesta «en su refugio de Ca Vostra». Exiliada desde 1933 en Ibiza, Schneider-Kainer abrió un hotel en el que convivieron artistas e intelectuales refugiados del nazismo con los primeros turistas internacionales. La decoración de este espacio con su colección asiática, creó un ambiente que evocaba proyecciones orientalistas y experiencias hedonistas, en contraste con la realidad del exilio. A partir de fuentes inéditas tales como el libro de visitas, fotografías y documentos, se reconstruye la historia de este espacio de hospitalidad e intercambio creativo. Al explorar la polifacética producción de la artista anfitriona, se examina cómo prácticas culturales vinculadas a los fenómenos de movilidad moderna —viaje, turismo y exilio— convergen en Ca-Vostra.

### Palabras clave

Exilio; Turismo; Orientalismo; Entreguerras; Mujeres Artistas; Cultura Material; Cultura Visual Moderna; Estudios Postcoloniales y de Género

### Abstract

In 1935, the Balearic magazine *Brisas* published an article entitled «Oriental Museum», referring to the collection that the artist Lene Schneider-Kainer (Vienna, 1885–Cochabamba, 1971) had brought back from a trip to Asia and she «exhibited in her refuge of Ca Vostra». Exiled in Ibiza since 1933, Schneider-Kainer opened a hotel

---

1. Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. C. e.: [sol.izquierdo@cchs.csic.es](mailto:sol.izquierdo@cchs.csic.es); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0234-3480>



where artists and intellectuals fleeing Nazism coexisted with the first international tourists. By decorating the hotel with her Asian collection, the artist created an atmosphere linked to the Orientalist projections and hedonistic experiences that contrasted with the reality of exile. Long-neglected sources, such as the guest book, photographs, and documents, serve to reconstruct the history of a space devoted to hospitality and creative exchange. By exploring the multifaceted production of the artist as hostess, this paper examines how cultural practices associated with the phenomena of modern mobility —travel, tourism, exile— are entangled in Ca-Vostra.

### Keywords

Exile; Tourism; Orientalism; Interwar Period; Women Artists; Material Culture; Modern Visual Culture; Postcolonial and Gender Studies

.....

EN JUNIO DE 1935<sup>2</sup>, la revista cultural balear *Brisas* publicaba un artículo con el título «Museo Oriental» (figura 1) en alusión a la colección de escultura que «Mme. Schneider-Kainer, la exquisita pintora vienesa, hoy instalada definitivamente en la isla de Ibiza» había traído de un viaje por Asia y tenía «expuesta a la vista del público en su refugio de Ca Vostra»<sup>3</sup>.



FIGURA 1. DEHY [LORENZO VILLALONGA], «MUSEO ORIENTAL», *BRISAS*, 14, JUNIO, 1935, S.P. Biblioteca Lluís Alemany, Palma de Mallorca

2. La investigación en la que se basa este trabajo fue desarrollada en el marco de proyecto postdoctoral *Travelling Identity: Orientalist Imaginaries of Lene Schneider-Kainer through her Journeys during the Weimar Republic and in Exile* realizado con un contrato Margarita Salas (Ministerio de Universidades, financiado por la Unión Europea–Next Generation EU, convocatoria de la Universidad Complutense de Madrid) en la Technische Universität Berlín (2022/2023) y en la Universidad Autónoma de Madrid (2024), y en colaboración con el proyecto estatal I+D *Hacedoras de cultura: conexiones e intercambios artísticos transatlánticos en el siglo XX* (PID2022-142633OA-I00), adscrito al CSIC, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por «FEDER Una manera de hacer Europa». Una primera versión de esta contribución fue presentada en el Seminario «Cultura, Arte y Género» en el CSIC, el 19 de marzo de 2024.

3. Dehy [Villalonga, Lorenzo]: «Museo Oriental», *Brisas*, 14, junio (1935), s.p.

Tal y como se reseñaba en *Brisas*, la elogiada artista de origen judío-austriaco Lene Schneider-Kainer (Viena, 1885–Cochabamba, 1971) emprendió en 1926 una expedición de dos años por Asia acompañada del novelista y periodista alemán Bernhard Kellermann (Fürth, 1879–Potsdam, 1951). Al regresar a Berlín, ciudad en la que llevaba afincada más de dos décadas, la artista ganó reconocimiento no solo publicando sus fotografías, dibujos y acuarelas en las distinguidas revistas ilustradas del momento y exponiendo las pinturas del viaje, sino también gracias a su labor como coleccionista. En efecto, aquella «soberbia colección de escultura oriental» —en palabras del autor de *Brisas*— también había protagonizado exposiciones en diversas ciudades alemanas y una subasta en Berlín en 1930<sup>4</sup>. Además, como se adelantaba, parte de la colección fue trasladada a Ibiza por la artista, cuando en 1933 se exilió en esta isla, y sirvió para decorar el pequeño hotel que inauguró bajo el nombre de Ca-Vostra.

El citado artículo de *Brisas* apunta a varias cuestiones clave en la reconstrucción de la microhistoria del espacio de Ca-Vostra que se propone como objeto de este estudio. El autor se refiere a la dualidad de este local que, por un lado, identifica como «Museo Oriental» en el título y al cual, por otro, atribuye la cualidad de «refugio». El desdoblamiento aparente de este lugar permite articular la pregunta central sobre cuáles fueron las funciones que cumplió el hotel Ca-Vostra y, en particular, cómo este moldeó la vivencia del exilio de su propietaria y usuarios. Se plantea la hipótesis de que, a través de las prácticas artísticas vinculadas al viaje y al turismo, la anfitriona y sus huéspedes establecieron un diálogo con el lugar de destino exílico que tuvo una función transformadora para su experiencia. Además, la doble función de Ca-Vostra —como museo y refugio— arroja luz sobre la semejanza entre la biografía errante de esta artista viajera y exiliada —que buscó asilo en la Ibiza de la Segunda República entre 1933 y 1937— y la circulación itinerante de su colección; desplazada desde Asia hasta Alemania y acogida en el Sur de Europa. A partir de estos planteamientos, las siguientes páginas pretenden esclarecer la cuestión de cómo las prácticas culturales asociadas a los fenómenos de la movilidad moderna convergen en el espacio de Ca-Vostra.

Esta investigación en torno al hotel Ca-Vostra se enmarca en teorías que han abordado previamente las manifestaciones culturales relativas a la movilidad moderna. Desde los estudios postcoloniales autoras como Mary Louise Pratt han reconocido la contribución de la literatura de viajes a la producción de una narrativa que estimuló la curiosidad expansionista y han enfatizado su papel en la legitimación del imperialismo<sup>5</sup>. El viaje fue un fenómeno vinculado a los desarrollos modernos de la industria de las comunicaciones y a la consecuente expansión territorial, cuyos modos de representación cultural estuvieron asociados al proyecto colonial europeo. Las categorías que definieron el viaje y el imaginario que configuró su repertorio iconográfico fueron más tarde empleados tanto en la terminología para nombrar

4. Cohn, William: *Sammlung Lene Schneider-Kainer, Berlin–Tibet, Nepal, Indien, Siam, China*. Berlin, Internationales Kunst- und Auktions-Haus, 1930.

5. Pratt, Mary Louise: *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000 [1ª ed. 1992], pp. 19-40.

la experiencia del exilio, así como en la cultura visual del turismo. Por ello, Caren Kaplan aboga por deconstruir la tradicional oposición entre exilio y turismo con el fin de comprender en su complejidad y matices la producción moderna surgida en torno a estos fenómenos<sup>6</sup>. Si los marcos tradicionales habían definido exilio y turismo como experiencias antitéticas, cuyas producciones culturales han sido asociadas con la alta y la baja cultura respectivamente —como apunta Kaplan<sup>7</sup>— el caso de estudio de Ca-Vostra funcionará como ejemplo para desestabilizar estas categorías y observar el entrelazamiento de estos fenómenos *a priori* opuestos.

Con el fin de rastrear la historia de este enclave como plataforma de intercambios culturales, en el que un incipiente turismo cosmopolita convivió con la comunidad de intelectuales y artistas exiliados del nazismo, se recurre a fuentes primarias anteriormente desconocidas o desatendidas. La historia de este lugar se aborda a través de documentos, fotografías, dibujos, folletos, postales, una guía de viajes y, principalmente, el libro de visitas de Ca-Vostra (1934-1936), que había permanecido hasta la fecha olvidado en el legado personal de Schneider-Kainer custodiado por su familia<sup>8</sup>. Mas estos materiales no funcionan como meras fuentes documentales, sino que son considerados como parte de la producción cultural devenida del fenómeno de la movilidad y, por tanto, como artefactos. En ellos se inscribe la memoria de los huéspedes, al tiempo que son resultado de las prácticas culturales asociadas al viaje o han servido para mediar las vivencias y experiencias de los visitantes.

El presente artículo se centra, por tanto, en la configuración del hotel Ca-Vostra como un espacio donde convergen arte, turismo y exilio, atendiendo a la trayectoria de su fundadora, Schneider-Kainer, y a su papel como artista viajera, exiliada y anfitriona. Se examina cómo el hotel funcionó como escaparate para exhibir su colección asiática y pinturas del viaje, en diálogo con la imagen exótica de la isla, al mismo tiempo que fue un refugio hedonista donde coincidieron exiliados del nazismo y los primeros turistas internacionales. Se abordan las ambivalencias de esta situación, considerando tanto el contexto histórico convulso como la dimensión periférica de la isla y su conexión con el imaginario orientalista.

## LENE SCHNEIDER-KAINER: RECUPERACIÓN DE UNA ARTISTA ERRANTE

La vida de Lene Schneider-Kainer estuvo atravesada por el fenómeno de la movilidad en sus diferentes acepciones. El viaje fue una experiencia clave tanto en su profesionalización como en la configuración de su identidad como artista, ocupando gran parte de su producción visual. Su trayectoria errante, condicionada

6. Kaplan, Caren: *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham, Duke University Press, 2005 [1ª ed. 1996], p. 23-27.

7. *Idem*, 28.

8. Quiero agradecer a Gesche Kainer y Anne Berthelot, ambas descendientes de la artista Lene Schneider-Kainer, su amable y generosa colaboración con mi investigación. Ellas me han brindado el acceso a fuentes anteriormente desconocidas, como el libro de visitas de Ca-Vostra, y a valiosa documentación inédita, fundamental para la consecución de este trabajo.

por varios desplazamientos migratorios y el doble exilio en Ibiza (1933–1937) y en Nueva York (1938–1952), tuvo efectos no solo para su carrera, sino también en la pérdida y diseminación de su legado, propiciando el olvido de esta figura. En el marco de este estudio, resulta pertinente reconstruir brevemente la biografía de esta artista hoy desconocida.

Nacida en el seno de una familia judía en la ciudad de Viena en 1885, durante los primeros años del siglo es posible rastrear su ingreso en la Damenakademie de Múnich<sup>9</sup> y su paso por París, donde probablemente conoció a su marido, el artista Ludwig Kainer<sup>10</sup>. Encontramos ciertas semejanzas entre su trayectoria y la de artistas modernas nacidas una década antes<sup>11</sup>. Muchas de ellas compartieron una situación estructuralmente desfavorable —debido a su condición de género fueron relegadas en el sistema educativo y en los circuitos artísticos— pero gozaron de un origen social económicamente privilegiado, que les brindaría posibilidades únicas para su emancipación y el acceso a viajar fuera de las fronteras de Europa.

En efecto, el viaje fue un catalizador de la experimentación creativa de Schneider-Kainer, especialmente a partir de la expedición a Asia emprendida entre 1926 y 1928. Aquel periplo, financiado por el periódico *Berliner Tageblatt*, tenía el propósito de seguir los pasos de Marco Polo con el fin de capturar la realidad contemporánea de aquella mítica ruta<sup>12</sup>. Junto con las referidas fotografías, acuarelas y óleos publicados en revistas y periódicos, y que en ocasiones ilustraron las publicaciones de su compañero Bernhard Kellermann<sup>13</sup>, ambos produjeron una película que fue estrenada en Alemania<sup>14</sup>. El encargo de esta producción multidisciplinar no solo proporcionó a Schneider-Kainer unos ingresos independientes tras su divorcio, sino que impulsó su profesionalización y reconocimiento internacional como artista viajera<sup>15</sup>.

Si bien Schneider-Kainer ya había adquirido reputación artística durante los años veinte en Alemania, esta pintora vinculada al círculo expresionista de la revista y galería homónima *Der Sturm* —como demuestra su célebre retrato de la poeta Else Lasker-Schüler (ca. 1915)—<sup>16</sup>, ganó fama definitiva a su regreso de Asia y, en 1931,

9. Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin (LABO), Entschädigungsakte Nr. 402.418 Eleska, Elena geb. Schneider. Eleska, Elena: «Lebenslauf», 13-6-1963, p. 2. Cf.: Deseyve, Yvette: *Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie: Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Múnich, Herbert Utz Verlag, 2005, p. 184.

10. Dahmen, Sabine: *Leben und Werk der jüdischen Künstlerin Lene Schneider-Kainer im Berlin der zwanziger Jahre*. Dortmund, Ebersbach, 1999, pp. 26.

11. Cf.: Price, Dorothy: «The Making of Modernism in Imperial Germany», en *Making Modernism: Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz, Gabriele Münter, Marianne Werefkin*. London, Royal Academy of Arts, 2022, pp. 14-25.

12. LABO, Nr. 402.418. Eleska, Elena: «Lebenslauf», 6-1963-13, p. 2. Véase también: Fargo Brown, Louise: «Eleska», *The Horn Book Magazine*, 21, no. 5 (1945), pp. 337-343.

13. Las fotografías de Schneider-Kainer aparecen ilustrando: Kellermann, Bernhard: *Auf Persiens Karawanenstraßen*, Berlin, Fischer, 1928; *Der Weg der Götter: Indien, Klein-Tibet, Siam*, Berlin, Fischer, 1929, y *Meine Reisen in Asien*, Berlin, Fischer, 1939.

14. *Im Lande des silbernen Löwen*, dirigida por Bernhard Kellermann y Lene Schneider-Kainer, Phoebus-Film AG, Berlin, 1927 (Bundesarchiv Berlin).

15. Me he ocupado de la producción interdisciplinar de Schneider-Kainer resultante del viaje a Asia en: Izquierdo de la Viña, Sol: «A Modern Woman Artist in Asia: Lene Schneider-Kainer's Journey (1926-1928) in the Age of German Orientalism», en Ayers, David; Joana Cunha Leal, Benedikt Hjartarson, Margarida Brito Alves: *Globalizing the Avant-Garde*. Berlin/New York, De Gruyter, 2024, pp. 207-225, <<https://doi.org/10.1515/9783111317625-013>>

16. Lene Schneider-Kainer, *Retrato de Else Lasker-Schüler*, ca. 1914-15, óleo sobre lienzo, Jüdisches Museum Berlin.



recibió el Premio de la Academia Prusiana de las Artes<sup>17</sup>. No obstante, antes —y también después— de aquella expedición, Schneider-Kainer tuvo que buscar formas alternativas de ganarse la vida. En 1925, coincidiendo con los años de inflación, abrió una tienda de moda en Berlín que serviría de escaparate de sus pinturas<sup>18</sup>. Asimismo, sería precisamente el arte textil, relegado tradicionalmente a manos femeninas, uno de sus recursos para salir adelante durante su periodo en América. En su segundo exilio en Nueva York inició una innovadora empresa como diseñadora y fabricante de libros de tela y recortables para niños bajo la nueva firma de Elena Eleska<sup>19</sup>. Retirada finalmente a Cochabamba, en Bolivia, en el periodo final de su vida (1952–1971) emprendió un nuevo proyecto dedicado a la producción de tejidos con técnicas y patrones originarios en el que trabajó con mujeres indígenas<sup>20</sup>.

A lo largo de su itinerante e inestable carrera, en ocasiones también precaria, la artista encontró estrategias dispares con las que ganarse la vida al tiempo que desarrollar una práctica artística interdisciplinar, desarrollando —lo que desde una perspectiva feminista se consideran— mecanismos para subvertir el orden patriarcal y negociar su posición estructural<sup>21</sup>. En relación a la dificultad para recuperar su obra es pertinente señalar que, a la exclusión sistemática de las mujeres del canon histórico-artístico, se suma la pérdida del legado de artistas que han transitado procesos exílicos y, en especial, la de los que pasaron por varios países antes de alcanzar su destino. En estos casos, tal y como han subrayado recientes estudios desde la historia del arte del exilio, el trabajo de estos artistas «a menudo se pasa por alto, se suprime y se olvida»<sup>22</sup>, lo que ha llevado a una doble omisión de las mujeres en circunstancias de exilio. Junto con ello, en la invisibilización de la contribución de Schneider-Kainer fue también determinante el hecho de que la mayoría de sus pinturas del periodo de Berlín fueran objeto del expolio perpetrado por los nazis a las colecciones alemanas de arte moderno. Todo ello ha propiciado su ausencia en la historia del arte.

De este modo, exceptuando un estudio monográfico en alemán, centrado fundamentalmente en la pintura de su periodo en Berlín, y una reciente investigación sobre su producción gráfica lesboerótica en el contexto de la República de Weimar,

17. LABO, Nr. 402.418. Gläser, Käte: «Eidesstattliche Versicherung».

18. Georg: «Die Malerin eröffnet einen Wäscheladen», *Bilder-Courier: tägliche illustrierte Beilage zum Berliner Börsen-Courier*, Nr. 11, 12-1-1925.

19. Helene Schneider-Kainer cambió oficialmente su nombre a Elena Eleska (compuesto por el sonido de sus iniciales en alemán) en 1944 cuando se nacionalizó estadounidense, según una carta del consulado americano en Cochabamba en Bolivia, dirigida a Dr. Kate Glaser en Berlín, el 13-6-1963. LABO, Nr. 402.418.

20. Su trabajo textil aparece documentado en el folleto de la exposición *Andean Handicrafts by Andea of Bolivia, Under the Direction of Mme. Elena Eleska*, organizada en la Graphic Arts Gallery, Pan American Union, Washington, D.C. OAS Building, April 2-30, 1963. Art Museum of the Americas (Organization of American States), Washington D.C. Mi proyecto «Transcultural Weaving: Exiled Jewish Women Artists in the 20th-Century Americas (TransCultWom)» financiado por el programa Marie Skłodowska-Curie (Horizonte Europa) se dedica a investigar el trabajo textil de esta artista en Bolivia.

21. Pollock, Griselda: *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. London/New York, Routledge, 1988, pp. 1-24.

22. Dogramaci, Burcu: «Toward a Migratory Turn. Art History and the Meaning of Flight, Migration and Exile», en Dogramaci, Burcu; Birgit Mersmann: *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*. Berlin, De Gruyter, 2019, p. 18.

Schneider-Kainer es todavía una figura ampliamente desconocida<sup>23</sup>. En el ámbito ibérico, un antiguo estudio que recoge semblanzas de pintores en las Baleares se hace eco de su figura, mientras que su doble faceta como artista vinculada al emprendimiento turístico en Ibiza ha sido recientemente reseñada<sup>24</sup>. Mis investigaciones acerca de su paso por las Baleares (1931-1937) desde una perspectiva interseccional de género, invitan a valorar su contribución como productora cultural más allá de las categorías tradicionales de la historia del arte y a comprender su multifacética actividad como estrategias de subsistencia y resistencia en el exilio<sup>25</sup>. En esta línea, con el ánimo no solo de contribuir a la ampliación de las genealogías de mujeres artistas, sino de poner el valor sus prácticas culturales interdisciplinares en el marco de los estudios de la movilidad moderna, las siguientes páginas se centran en las actividades creativas de Schneider-Kainer en torno al hotel Ca-Vostra, situado en la intersección clave entre viaje, exilio y turismo.

## DE ARTISTA VIAJERA A ANFITRIONA: LA APERTURA DEL HOTEL CA-VOSTRA Y EL IMAGINARIO TURÍSTICO IBICENCO

Recortes de prensa atestiguan el paso de Lene Schneider-Kainer por España entre 1931 y 1932, así como su presentación como artista viajera en sus primeras apariciones públicas. Sus pinturas del viaje a Asia junto con otras realizadas en esta primera estancia fueron exhibidas en dos exposiciones organizadas en Palma y Barcelona, y calificadas en la prensa de «impresiones anotadas en la fiebre de quien viaja constantemente»<sup>26</sup>. Una fotografía publicada en *La Vanguardia*<sup>27</sup> mostraba a la artista caracterizada por una «genuina modernidad», a la que apuntaba también otro periódico de la época respecto a su pintura<sup>28</sup>. Con su pelo corto al estilo *Bubikopf* y sentada sobre un automóvil, su retrato encarnaba el icono de la mujer moderna o *Neue Frau* de la República de Weimar<sup>29</sup>, caracterizada por su condición de «viatgera

23. Dahmen, Sabine: *op. cit.*; Rees-Hales, Abbey: «'The Woman Thoroughly Dominates': Lene Schneider-Kainer (1885-1971) and Weimar Lesbian Erotica», en Alexiou, Artemis; Rose Roberto: *Women in Print I: Design and Identities*. Oxford, Peter Lang, 2022, pp. 245-271.

24. Ripoll, Luis; R. Paradelo Perelló: *Las Baleares y sus pintores (1836-1936). Ensayo de identificación y acercamiento*. Palma de Mallorca, L. Ripoll, 1981, p. 212; Fuentes Vega, Alicia: «Exilio, fotografía y turismo en la obra de Sibyle von Kaskel», en Vives, Antoni; Gemma Torres: *El placer de la diferencia. Género y nación en la historia del turismo*. Granada, Comares, 2021, pp. 39-58. Agradezco a Alicia Fuentes Vega el descubrimiento de la figura de Lene Schneider-Kainer.

25. Izquierdo de la Viña, Sol: «A 'Great Traveler' in Exile: Lene Schneider-Kainer in the Balearic Islands (1931-1937)», en Buchholz, Amrei; Alicia Fuentes Vega, Julia Kloss-Weber: *Turning the mirror. Gendered Art Histories of Ibero-America and the Iberian Peninsula*. Berlin/New York, De Gruyter Brill, 2025, pp. 105-128. Este capítulo examina la estancia completa de la artista en las Baleares desde una perspectiva interseccional de género. <https://doi.org/10.1515/9783111183244-007>

26. Leo Baeck Institute, New York (LBI), Lene Schneider-Kainer Collection, AR 3180, Album, 1929-1951, p. 85. Box: OS12, Folder: 1 <[https://archives.cjh.org/repositories/5/archival\\_objects/78229](https://archives.cjh.org/repositories/5/archival_objects/78229)> «De Arte. Exposiciones», *Correo de Mallorca*, Palma de Mallorca, 30-3-1931.

27. LBI, AR 3180, Album, 1929-1951, p. 93. *La Vanguardia*, 5-3-1932. Esta fotografía ha sido publicada en mi artículo: Izquierdo de la Viña, Sol: *op. cit.*, 2025.

28. LBI, AR 3180, Album, 1929-1951, p. 84. «Arte L. Schneider-Kainer», *La Almudaina*, 27-12-1931.

29. Cf.: Chadwick, Whitney; Tirza True Latimer: «Becoming Modern: Gender and Sexual Identity after World War I», en *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. Londres, Rutgers University Press, 2003, p. 3; Fuentes Vega, Alicia: «¿Viaja usted sola? Fotógrafas extranjeras en la configuración de la imagen turística de España»,

infatigable» señalada, a su vez, por la entrevistadora del diario barcelonés *La Rambla*<sup>30</sup>. Las fuentes relativas a su primera etapa en España revelan la negociación de su identidad como mujer viajera con fines emancipatorios, como he podido examinar en un trabajo previo<sup>31</sup>.

Schneider-Kainer reaparece en la prensa balear en septiembre de 1933 a propósito de «la inauguración del nuevo bar y salón de té, Ca-Vostra» cuya dueña —rezaba el *Diario de Ibiza*— no había reparado en gastos «con miras al turismo que nos visita»<sup>32</sup>. Junto con este tipo de fuentes locales, que ofrecen datos con los que reconstruir la cronología de algunas de las actividades organizadas en Ca-Vostra, son los denominados «artefactos de la movilidad» los que aportan el rastro de las intervenciones de la artista en la creciente industria turística.



FIGURA 2 Y FIGURA 3. LENE SCHNEIDER-KAINER, «CA-VOSTRA» HOTEL-PENSION IBIZA, FOLLETO PROMOCIONAL, ANVERSO Y REVERSO, CA. 1933-1934. Colección particular. Cortesía de Anne Berthelot

Un folleto promocional inédito (FIGURA 2) conservado por la familia de la artista, que debió de ser diseñado y producido por ella misma, proporciona información sobre lo que el visitante debía esperar. Junto a una palmera, se anuncia el rótulo

en Gil Salinas, Rafael; Concha Lomba Serrano: *Olvidadas y silenciadas: Mujeres artistas en la España contemporánea*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2021, pp. 165-192.

30. «infatigable viajera», LBI, AR 3180, Album, 1929-1951, p. 97. Augusta Lewi, Elvira: «Conversa amb la pintora Lene Schneider-Kainer», *La Rambla*, 14-3-1932.

31. Izquierdo de la Viña, Sol: *op. cit.*, 2025.

32. «Información: Nuevo Bar», *El Diario de Ibiza*, 22-11-1933, p. 1.

«‘Ca Vostra’ Hotel-Pension, Ibiza, Baleares». En su interior, se describen las instalaciones en cuatro idiomas (alemán, español, inglés y francés). En alemán abre con el adjetivo *Romantisch*, y a continuación se indica: «situada en el centro de la antigua ciudad fenicia». Además de la terraza con vistas panorámicas, incluía «instalación moderna y confortable. Agua corriente. Baños. Duchas». Este tipo de instalaciones eran toda una excepción en las viviendas de la isla, que carecía por aquel entonces de infraestructuras, tanto en el casco urbano como en el resto de su territorio, fundamentalmente rural<sup>33</sup>. La contraposición enfática entre la antigüedad del lugar y la modernidad de sus instalaciones son elementos característicos de cualquier anuncio de promoción turística que, a pesar de anunciar una experiencia inusual y exótica, no escatima en detalles prácticos ni sobre las comodidades ofrecidas. Entre los elementos gráficos que la artista utilizó en el diseño del mapa del reverso del folleto (FIGURA 3) es posible identificar los motivos icónicos del imaginario turístico ibicenco: junto con las arquitecturas rectangulares tradicionales y los autóctonos payeses con sus ropas típicas, encontramos palmeras y barcos, que otorgan un ambiente marítimo y estival.



FIGURA 4. LENE SCHNEIDER-KAINER, *IBIZA*, 1933-1937, TINTA SOBRE PAPEL, 33,5 X 45 CM, 79.23. LEO BAECK INSTITUTE, NEW YORK. Cortesía del Leo Baeck Institute

33. Sobre el desarrollo económico y turístico de Ibiza durante los años treinta, véase: Viñarás y Domingo, Antonio José: *Eivissa y Formentera, 1931-1936: Sociedad, economía elecciones y poder político*, (tesis doctoral inédita), Universitat de les Illes Balears, 2013, pp. 96-99, 136-137.



La producción plástica de Schneider-Kainer conservada de este periodo está estrechamente ligada con este repertorio visual turístico utilizado para ilustrar el impreso. El Instituto Leo Baeck de Nueva York guarda diecinueve obras en papel de esta época entre las que se diferencian dos tipos de representaciones. Por un lado, encontramos vistas del puerto o de Dalt Vila —núcleo histórico de la ciudad de Ibiza— (FIGURA 4), algunas de ellas probablemente tomadas desde la terraza de la pensión. Su ubicación debió ser propicia para la creación artística por su privilegiada «panorámica», destacada en el folleto anterior. Por otro lado, se han preservado representaciones de tipo etnográfico, que muestran las tradiciones locales y al campesinado payés con sus ropas tradicionales (FIGURA 5).



FIGURA 5. LENE SCHNEIDER-KAINER, *GIRL FROM IBIZA, SPAIN*, 1933-1937, ACUARELA Y LÁPIZ SOBRE PAPEL, 49 CM X 40 CM, 79.6. LEO BAECK INSTITUTE, NEW YORK. Cortesía del Leo Baeck Institute

Este tipo de pintura de viaje es semejante a la que había realizado en Asia. En efecto, a su llegada a Barcelona, un folleto anunciaba que, en este nuevo destino, pretendía «recoger también aquí el inmenso y variado material artístico, etnográfico y folklórico que le brinda nuestra Pátria [sic]»<sup>34</sup>. Creadas en estrecha relación con la experiencia de los huéspedes, estas obras eran susceptibles de ser adquiridas a

34. LBI, AR 3180, Album, 1929-1951, p. 95. «Conferentia Club: Lene Schneider-Kainer», 1932.



modo de *souvenir* o recuerdo de su estancia. Por tanto, es posible vincular estas imágenes estereotipadas con la idea de Ca-Vostra como plataforma para la visibilidad y comercialización de sus obras, producidas para la industria turística.

Apoyando este argumento, he podido identificar algunas fotografías con motivos ibicencos y vistas de la ciudad antigua, similares a los de sus pinturas y dibujos, vendidas más tarde como postales bajo el *copyright* de Elena Eleska; nombre que utilizó la artista en América<sup>35</sup>. Especialmente llamativa es la vista del Carrer del Portal Nou, cercano a Ca-Vostra, plasmada en acuarela (FIGURA 6), dibujo (FIGURA 7), y capturada en una fotografía que fue después convertida en postal (FIGURA 8). La reproducción de la misma perspectiva en diferentes soportes, a lo largo de los años, viene a confirmar una continuidad en su producción vinculada al turismo balear. Además, da cuenta de la lucidez de la artista a la hora de otorgar versatilidad a estas imágenes, adaptándolas a diferentes formatos y modos de distribución, dependiendo de la coyuntura.



FIGURA 6. LENE SCHNEIDER-KAINER, *IBIZA VILLAGE SCENE*, 1933-1937, ACUARELA Y TINTA SOBRE PAPEL, 79.25. LEO BAECK INSTITUTE, NEW YORK. Cortesía del Leo Baeck Institute

35. He identificado en el mercado de coleccionismo cinco postales antiguas semejantes que muestran vistas de la isla de Ibiza con la rúbrica de «Eleska copyright».



FIGURA 7. LENE SCHNEIDER-KAINER, *STREET SCENE, IBIZA*, 1933-1937, DIBUJO A TINTA SOBRE PAPEL, 79.16. LEO BAECK INSTITUTE, NEW YORK. Cortesía del Leo Baeck Institute

Las conexiones entre el emprendimiento turístico balear y la producción artística se vieron materializadas no solo en las postales, acuarelas, dibujos o en el folleto promocional de Ca-Vostra, sino también en la que fue una de las primeras guías de viaje de la isla de Ibiza. Publicada en 1936 como *Guía Gráfica Costa de Ibiza*<sup>36</sup> fue editada por Josep Costa Ferrer (Ibiza, 1876–Palma, 1971), figura central en los

36. Costa y Ferrer, José: *Las Islas Pithiusas Ibiza y Formentera: Guía Gráfica*. Palma, Ediciones Costa, 1936.



FIGURA 8. ELESKA COPYRIGHT, IBIZA. BALEARES, CIUDAD ANTIGUA — CALLE TÍPICA. POSTAL, CA. 1940-50. Colección particular

intercambios con la escena artística internacional. Además de empresario turístico, fue caricaturista bajo el pseudónimo de Picarol, arqueólogo aficionado, y marchante de arte y antigüedades en las Galerías Costa, donde Schneider-Kainer había tenido su debut en España en 1931<sup>37</sup>. En ausencia de créditos de los autores de las fotografías de la guía, es posible pensar en la colaboración de Schneider-Kainer. La señalización de la ubicación de Ca-Vostra en el plano de la ciudad de Ibiza incluido en la guía, indica la coincidencia de intereses dirigidos a la explotación del turismo, como recordara Costa Ferrer en sus memorias<sup>38</sup>. Asimismo, la apertura de la guía con una dedicatoria firmada por Bernhard Kellermann a la isla «cuyas bellezas y particularidades ha conservado a través de miles de años»<sup>39</sup>, confirma el intercambio de la pareja con el emprendedor ibicenco.

37. Costa Gispert, Maria Elena y Gozálbaz Ferrer, Esther: «'Picarol' y sus Galerías Costa», en Marimon Riutort, Antoni: *Els anys vint a les illes Balears*. Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 1999, pp. 173-178.

38. «Durante estos viajes a Ibiza me entrevisté con la notable pintora Elene Sneider [sic] que junto con el novelista Kelerman [sic] - cuyo libro 'El Tunel', entonces hacía furor - fundaron una original pensión en la ciudadela de la antigua Ibiza que llamaron 'Ca Vostra'. La pintora, el novelista y una guía con 150 grabados de la editorial Costa fueron, prácticamente los primeros pregoneros del turismo hacia nuestra isla hermana, la 'cenicienta' Ibiza.» Costa Ferrer, José: «Memoria personal de Cala D'Or IV», *Santanyí: quincenal de intereses locales*, No. 69, 13-8-1960, p. 4.

39. Costa y Ferrer, José: *Las Islas Pithiusas...*, s.p.





FIGURA 9. DIBUJO FIRMADO POR LA FAMILIA TRIER, LIBRO DE VISITAS DEL HOTEL CA-VOSTRA DE LENE SCHNEIDER-KAINER, 1934-1936. COLECCIÓN PARTICULAR. Cortesía de Anne Berthelot y Gesche Kainer

Esta confluencia entre arte y turismo también fue experimentada por los huéspedes de Ca-Vostra. En una de las páginas del libro de visitas del hotel, una anotación aparece acompañada de un dibujo coloreado que muestra una idílica y distendida escena estival, situada en la ya famosa terraza (FIGURA 9). Fechado el 26 de septiembre de 1935, el mensaje dice: «Unserer lieben Lene Schneider-Kainer, der Freundin, Wirtin, Künstlerin, Beraterin, Sammlerin, mit herzlichstem Dank für die glücklichen Tage in Ca Vostra. Familie Trier»<sup>40</sup>. Mientras la dedicatoria enfatiza el rol poliédrico de Schneider-Kainer como anfitriona —sin dejar de ser reconocida como artista y coleccionista—, la escena ilustrada revela la convivencia cotidiana de diversas prácticas creativas, favorecidas por el enclave privilegiado de Ca-Vostra. Las fuentes apuntan, por tanto, a una transformación significativa: de su presentación inicial como viajera a su identificación como anfitriona. En esta nueva faceta y con la apertura de su casa como casa de huéspedes, la artista reconfiguraba el espacio doméstico y lo proyectaba a la esfera pública a través de los mecanismos de la industria turística. Así, en Ca-Vostra, la confluencia entre hospitalidad y creación artística moldeó un espacio alternativo donde el exilio podía ser habitado, resignificado y mediado por la experiencia turística compartida<sup>41</sup>.

## CA-VOSTRA COMO REFUGIO: CREATIVIDAD Y HOSPITALIDAD EN EL EXILIO

El agradecimiento por la hospitalidad de la anfitriona apuntado en el mensaje del libro de visitas resuena en muchas de las demás anotaciones realizadas en al menos cinco lenguas diferentes recogidas en sus páginas a lo largo de dos años (1934-1936). En este periodo, la isla de Ibiza acogió no solo a los primeros turistas internacionales, sino también a una ola de refugiados, en su mayoría intelectuales y artistas que llegaban desde la Alemania nazi. El contexto cultural efervescente de la Segunda República, el amable clima mediterráneo y el bajo precio de la vida que ofrecía Ibiza fueron los factores fundamentales que propiciaron la llegada de los visitantes europeos. Así, como describe Vicente Valero, quien ha rastreado el paso por Ibiza tanto de los expatriados alemanes —en especial de Walter Benjamin— como de diversos viajeros cosmopolitas, fue precisamente este periodo en el que se fraguó el «mito internacional de esta isla»<sup>42</sup>.

El libro de visitas constituye un archivo fundamental en tanto que registro de la identidad de muchos de los visitantes de Ca-Vostra y documentación de sus

40. «A nuestra querida Lene Schneider-Kainer, amiga, anfitriona, artista, consejera, coleccionista, con sincero agradecimiento por los días felices en Ca-Vostra. Familia Trier» 16-11-1935. Libro de visitas de Ca-Vostra, colección particular. Todas las traducciones han sido realizadas por la autora del artículo.

41. Salvando las distancias, la historia de Nancy Johnstone ofrece una experiencia semejante a la de Schneider-Kainer. La inglesa abrió un hotel en Tossa de Mar en 1935 en el que inicialmente se conformó una comunidad artística y que más tarde funcionó como refugio infantil durante la Guerra Civil española. Véase: Johnstone, Nancy: *Un hotel en la Costa Brava*. Barcelona, Tusquets, 2013 [publicado originalmente como *Hotel in Spain* (1937) y *Hotel in Flight* (1939)].

42. Valero, Vicente: *Viajeros contemporáneos: Ibiza, siglo XX*. Valencia, Pretextos, 2004, p. 20.



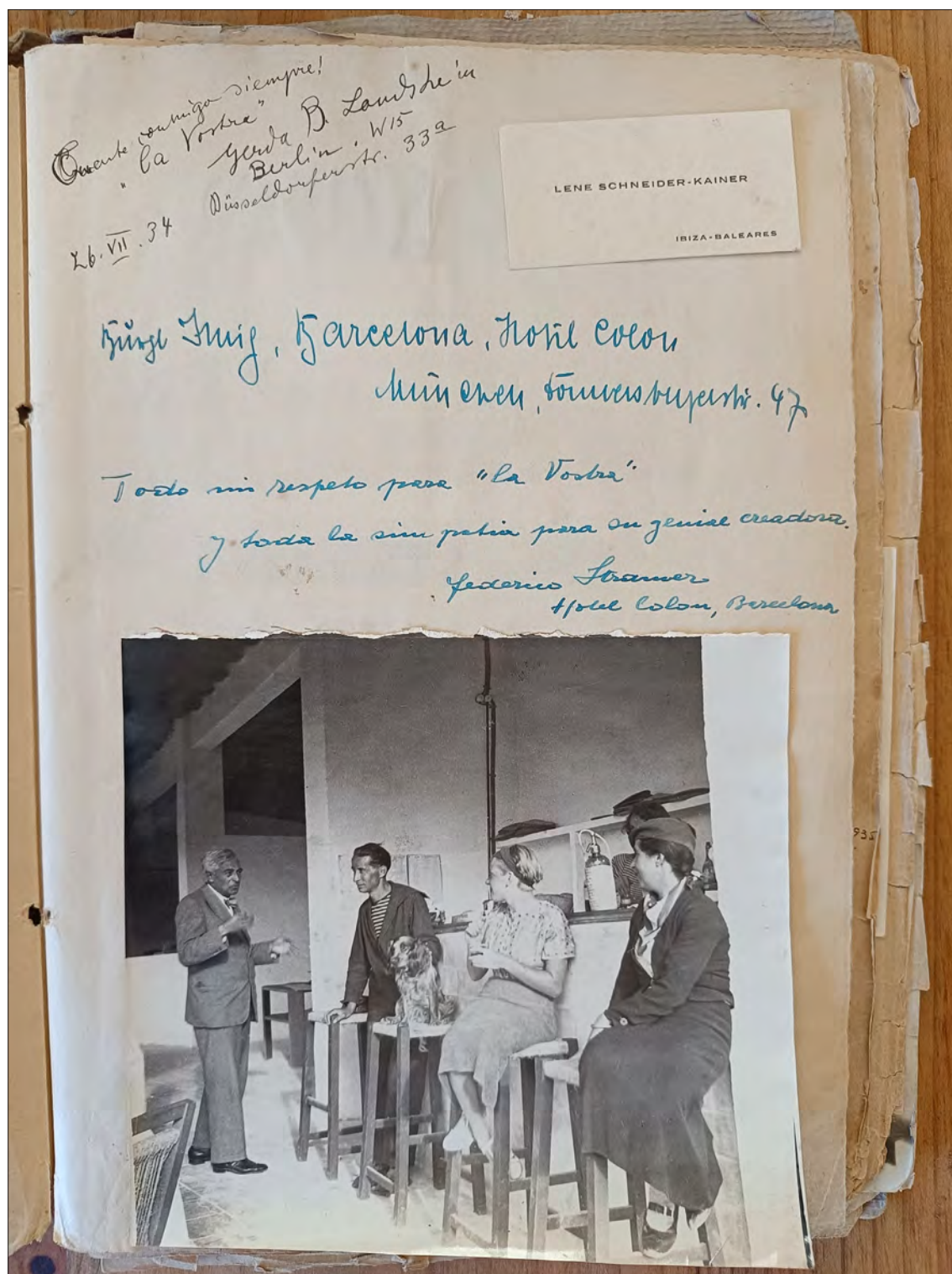


FIGURA 10. PÁGINA CON FOTOGRAFÍA ANÓNIMA, LIBRO DE VISITAS DEL HOTEL CA-VOSTRA DE LENE SCHNEIDER-KAINER, 1934-1936. EN LA FOTOGRAFÍA SE RECONOCE A LA IZQUIERDA BERNHARD KELLERMAN Y A LA DERECHA LENE SCHNEIDER-KAINER. Colección particular. Cortesía de Anne Berthelot y Gesche Kainer

experiencias (FIGURA 10). Junto con numerosos personajes anónimos y otros tantos conocidos, es posible identificar varias mujeres artistas procedentes de Alemania, como la fotógrafa judía Sibylle von Kaskel (Dresde, 1905–Santa Ponsa, 2005)<sup>43</sup>, la artista interdisciplinar y estudiante de la Bauhaus Florence Henri (Nueva York, 1893–Laboissière-en-Thelle, 1982)<sup>44</sup> o a la bailarina Eva Tay<sup>45</sup>. Las historias de estas artistas expatriadas son fragmentarias y sus destinos estuvieron determinados por las consecuencias del alzamiento militar de julio de 1936 que, en la mayoría de los casos, condujo a un segundo exilio. Su presencia en las Baleares puede rastrearse asimismo en las publicaciones culturales de la época, fundamentalmente en la mencionada revista *Brisas*, editada por el literato y psiquiatra mallorquín Lorenzo Villalonga (Palma de Mallorca, 1897–1980)<sup>46</sup>, que vio la luz en el breve lapso entre abril de 1934 y julio de 1936<sup>47</sup>. Del mismo modo que se refleja en esta publicación, en el libro de visitas sus historias se intercalan con las de los veraneantes de la élite cultural internacional. A través de simpáticos dibujos queda documentado, por ejemplo, el paso por la isla del etnógrafo y escritor surrealista Michel Leiris (París, 1901–Saint-Hilaire, 1990) o de la ilustradora holandesa Debora G. Duyvis (Amsterdam, 1886–1974). En definitiva, el libro recoge en sus anotaciones, garabatos y fotografías (FIGURA 11), el ambiente cosmopolita que Schneider-Kainer acogió en su casa, y conecta su agencia hospitalaria con la creación de una plataforma de intercambio artístico y cultural.

En efecto, el propio nombre de Ca-Vostra (en mallorquín «vuestra casa») otorgado por la «genial creadora»<sup>48</sup> —en palabras de uno de los mensajes del libro— parecía hacer referencia a la función de este local como «refugio», como evocaba Villalonga en su artículo de *Brisas* titulado «Museo Oriental». Una antigua postal (FIGURA 12) testifica que el nombre de Ca-Vostra era visible desde la lejanía gracias a un letrero colocado por la misma artista, como reportaba *El Diario de Ibiza*<sup>49</sup>. Una de las anotaciones del libro (FIGURA 13), firmada por Eva Tay, alude a este sugerente nombre con un juego de palabras: «Muy bien llamado ‘Ca Vostra’. Lugar que, por su calor, por su ambiente y su sabor, pudiéramos llamar ‘Ca Nostra’». Junto con los mensajes que describen el ambiente acogedor del lugar, se incluyen fotografías que revelan un clima lúdico y de disfrute, que recrea un ambiente vacacional y opaca la realidad del exilio. Así, los testimonios inscritos en el libro participan de una narrativa que contribuyó a configurar la mitología moderna del desplazamiento como experiencia creativa.

43. Sobre esta artista: Fuentes Vega, Alicia: «Exilio, fotografía y turismo...», p. 39-58.

44. Sobre esta artista: García Jiménez, Belén: «Florence Henri y la vanguardia europea en las Islas Baleares (1930-1936)», *Goya: Revista de arte*, N.º 325, 2008, pp. 312-324.

45. Eva Tay es una figura todavía desconocida, de la que apenas sabemos que abrió una escuela de gimnasia y danza en Mallorca durante los años treinta, y de la que está documentada una actuación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1936. Cf. Fuentes Vega, Alicia: «Exilio, fotografía y turismo...», p. 46.

46. Sus escritos autobiográficos también recogen anécdotas sobre estas artistas, véase: «Notes autobiogràfiques de Llorenç Villalonga recollides per Damià Ferrà-Ponç», en Ferrà-Ponç, Damià: *Escrips sobre Llorenç Villalonga*. Barcelona, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 1997.

47. Véase: «Ondas detenidas y convertidas en mármol por el objetivo de Sibylle v. Kaskel», *Brisas*, 1, abril, (1934), s.p.; Tay, Eva, «Ejercicios», *Brisas*, 15, julio (1935), s.p.

48. En el libro de visitas leemos «Todo mi respeto para Ca-Vostra y toda la simpatía para su genial creadora (Hotel Colón, Barcelona)».

49. «En el bar pensión ‘Ca-Vostra’ se está procediendo a la instalación de un letrero de grandes dimensiones, en la terraza, como anuncio de este establecimiento», en «Información: Ca Vostra», *El Diario de Ibiza*, 10-5-1934, p. 1.



FIGURA 11. FOTOGRAFÍA ANÓNIMA DE LA TERRAZA DE CA-VOSTRA, *LIBRO DE VISITAS DEL HOTEL CA-VOSTRA DE LENE SCHNEIDER-KAINER*, 1934-1936. Colección particular. Cortesía de Anne Berthelot y Gesche Kainer

Un caso paradigmático lo encontramos en la estancia del artista Hans Rot (Fráncfort del Meno, 1905–Ibiza, 1936) que se encontraba exiliado en París<sup>50</sup>. Tras una operación hospitalaria en Francia, el pintor judío-alemán decidió realizar una estadía curativa y se retiró a finales de enero de 1936 a Ibiza. De su periodo de formación en Berlín conservaba su amistad con Peter Kainer (Berlín, 1911–Cochabamba, 1985), el hijo de la artista, quien se ocupaba de la administración de Ca-Vostra. A cambio de alojamiento, Hans Rot trabajaba en el bar, ayudaba a Peter en los preparativos para la nueva temporada y asistía en la construcción del mobiliario de la biblioteca, según

50. Sobre la biografía de Hans Rot, véase: Krah, Franziska: «Berlin, Paris, Ibiza. Auf den Spuren des Frankfurter Künstlers Hans Rot», Jüdisches Museum Frankfurt, 2025. <<https://www.juedischesmuseum.de/de/blog/hans-rot/>> [consultado el 23 de julio de 2025]. Agradezco a Franziska Krah, conservadora del Jüdisches Museum Frankfurt, su interés por mi investigación y haberme facilitado el acceso a la correspondencia de Hans Rot, con transcripciones de Karola Nick.





FIGURA 12. POSTAL DE IBIZA, UNIÓN UNIVERSAL DE CORREOS, CA. 1933-1936. COLECCIÓN PARTICULAR. Cortesía de Anne Berthelot



FIGURA 13. FOTOGRAFÍA ANÓNIMA CON DEDICATORIA DE EVA TAY, LIBRO DE VISITAS DEL HOTEL CA-VOSTRA DE LENE SCHNEIDER-KAINER, 1934-1936. COLECCIÓN PARTICULAR. Cortesía de Anne Berthelot y Gesche Kainer

su propio relato<sup>51</sup>. La profusa correspondencia de Hans Rot con sus padres transmite una atmósfera de ensueño teñida de fuertes preocupaciones por la situación que vivía el continente, la persecución de los judíos en Alemania y su propio destino. Escribe «auf der Terrasse des auf steiler Anhöhe über dem Hafen gelegenen Hotels, die zwar unter strahlend blauem Himmel sonnenbestrahlt wird»<sup>52</sup>, desde donde narra su dulce vivencia. El 5 de marzo de 1936, en una de sus últimas cartas, leemos:

Wie anders und verwirrend beglückend zeigt sich mir eben das Leben! [...] denkt Euch des Tages Lauf mit Partien und Autofahrten, Picknicks und abendlichem Hafenbummel ausgefüllt, Landschaft und Wege beseelt mit schönsten Erlebnissen. [...] Für eine Weile zeigt sich mir das Leben wieder schön, und schöner als ich je mehr für mich erhofft. Ich denke nicht des sich nähernden Endes, genieße den Augenblick und werde reich sein für lange von diesem betörendem Traum<sup>53</sup>.

Además del ambiente idílico de aquella «Zauberinsel»<sup>54</sup>, su romance con una mujer casada debió influir en la sensación de fugacidad durante aquella fatídica estancia. A pesar de que se recuperaba bien e incluso se había bronceado, un suceso sin aclarar acabó con su vida al caer por la terraza del hotel durante la madrugada del 18 de marzo de 1936<sup>55</sup>. Las cartas conservadas y algunos dibujos constituyen un valioso testimonio de la vivencia hedonista en Ca-Vostra, así como del papel central que tuvo la práctica artística en este lugar. Junto con retóricas descripciones de la vegetación y de la geografía insular, del urbanismo de la antigua ciudadela y de las vestimentas de sus habitantes, su inquietud por plasmar la luz y los colores propios de la isla queda patente también en las cartas. El diálogo artístico se establece así a través de las descripciones y representaciones del lugar, que plasman una feliz experiencia viajera.

Por el contrario, son escasos los testimonios directamente relacionados con el desplazamiento forzado de los artistas e intelectuales expatriados procedentes de Alemania. Es bien conocida la historia de Raoul Hausmann que en 1933 llegaría a la isla de Ibiza huyendo del nazismo, pero con ánimo vacacional, para quedarse atrapado en un sueño arcádico hasta 1936<sup>56</sup>. Encontramos un ejemplo semejante en la mencionada fotógrafa Sibylle von Kaskel, que Alicia Fuentes Vega sitúa a estos efectos en una «posición liminal entre el turismo y el exilio»<sup>57</sup>. En el caso de Schneider-Kainer, es en un breve texto autobiográfico, redactado en 1963, aportado

51. Jüdisches Museum Frankfurt (JMF), JMF2022-0044-005, Familiensammlung Hans Rot, Briefe von Hans Rot an seine Eltern, 8-2-1936 y 13-2-1936.

52. «en la terraza del hotel, situada en una empinada colina sobre el puerto, bañada por el sol bajo un cielo azul brillante» JMF2022-0044-005, Briefe von Hans Rot an seine Eltern, enero de 1936.

53. «¡Qué diferente y confusamente dichosa me parece la vida! [...] imaginad que el día transcurre con fiestas y viajes en coche, picnics y escapadas vespertinas por el puerto, paisajes y caminos llenos de las experiencias más hermosas. [...] Por un momento, la vida me parece hermosa de nuevo, y más hermosa de lo que jamás había soñado. No pienso en el fin que se acerca, disfruto el momento y seré rico durante mucho tiempo gracias a este sueño cautivador.» JMF2022-0044-005, Briefe von Hans Rot an seine Eltern, 5-3-1936.

54. «isla mágica», JMF2022-0044-005, Briefe von Hans Rot an seine Eltern, 12-1-1936.

55. JMF2022-0044-007, Brief von Lene Schneider-Kainer an Otto und Johanna Rothschild, 30-3-1936.

56. Hausmann, Raoul: *Hyle. Ser-sueño en España*. Gijón, Ediciones Trea, 1997.

57. Fuentes Vega, Alicia: «Exilio, fotografía y turismo...», p. 41.



al expediente de indemnización para las víctimas del nazismo, en el que señala su condición de exiliada, silenciada en otras fuentes. La mirada retrospectiva de los hechos ofrece una percepción diferente, que contrasta con las escenas de ocio captadas en las fotografías del libro. En su reseña biográfica la artista recordaba:

Nach 1933 gingen die Aufträge infolge der bekannten Rassenpolitik zurück [...]. Ich entschloss mich daraufhin, aus Deutschland auszuwandern und ging nach den Balearen. Dort lebte ich zunächst von meinen Ersparnissen. Ich erhielt aber auch kleine Aufträge, die für meinen Lebensunterhalt, der zu der damaligen Zeit dort ohnehin unglaublich billig war, ausreichten<sup>58</sup>.

Además de dar cuenta de su huida del nazismo, este relato evidencia también su posición económica privilegiada, la cual le permitió una pronta migración y la posibilidad de rehacer su vida en un mejor destino, Ibiza, que brindaba beneficios a los intelectuales refugiados.

Otra fuente pone de relieve la ambivalencia del contexto vivido por los alemanes en la isla, además de documentar la vinculación de Schneider-Kainer con las redes internacionales de exiliados. Una carta, remitida por la artista en representación de «unos 50 intelectuales alemanes» instalados en la isla durante los últimos dos años, fue dirigida al escritor y periodista Rudolf Olden y a la sección de escritores alemanes del PEN-Club, cuya nueva sede en el exilio se encontraba en Londres. La misiva en cuestión instaba a visitar Ibiza, aprovechando que el PEN-Club celebraba su congreso anual en Barcelona. Como incentivo, la carta describía las maravillas de la isla citando dos referencias literarias. Una de ellas compuesta por un pasaje del libro *Voyage and Discovery* del autor irlandés Conor O'Brien, afirmaba: «There may be in the world better places than Iviza [sic.], but unless they make living as safe and cheap and easy, Art and Literature would not have a chance in them»<sup>59</sup>. Este documento pone de manifiesto cómo la situación económicamente ventajosa facilitó las actividades creativas de los expatriados, quienes habitaron la isla de manera similar a los veraneantes.

Ca-Vostra se sitúa así en una intersección clave entre los flujos del turismo y del exilio. Si bien el hotel fue inaugurado «con miras al turismo»<sup>60</sup>, en palabras de la prensa local, funcionó simultáneamente como lugar de acogida y encuentro de refugiados, según demuestran las fuentes citadas. Estas dos experiencias, comúnmente consideradas antagónicas en el imaginario colectivo, se revelan conjugadas en este espacio. En particular, al examinar los testimonios del libro de visitas se evidencia cómo Ca-Vostra se convirtió en un refugio de escapismo, donde los exiliados hallaron cobijo en la vivencia hedonista y en las actividades creativas propiciadas por el contexto mediterráneo.

58. «Después de 1933, los encargos declinaron como consecuencia de las políticas racistas ya conocidas. (...) Decidí entonces emigrar de Alemania y me fui a las Islas Baleares. Allí viví al principio de mis ahorros. Pero también conseguí pequeños encargos que me bastaban para vivir, pues de todas formas era un lugar increíblemente barato en aquella época.» LABO, Nr. 402.418. Eleska, Elena: «Lebenslauf», 6-1963-13, p. 2.

59. Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt am Main / Deutsche National Bibliothek, IDN: 1038609119, Carta de Lene Schneider-Kainer (Ibiza) a Rudolf Olden (Londres) 15-5-1935.

60. «Información: Nuevo Bar», *El Diario de Ibiza*, 22-11-1933, p. 1.

## CA-VOSTRA COMO MUSEO: «UNA EXTRAÑA MEZCLA DE ESTILOS DE VIDA ORIENTALES, CULTURA ASIÁTICA Y COMODIDAD EUROPEA»

«Compré una casa noble de seiscientos años y envié todas mis cosas desde Berlín. Tengo una hermosa colección de objetos de arte de mis viajes por Persia, India y China. Como la casa era demasiado grande para mí, la convertí en una especie de colonia de artistas, donde pronto se reunieron artistas y gente interesante de todo el mundo»<sup>61</sup>. Con estas palabras rememoraba Schneider-Kainer su llegada a Ibiza y la fundación de Ca-Vostra, en una entrevista concedida en Copenhague en 1937, tras haber abandonado la isla a causa de la llegada de la Guerra Civil.

Schneider-Kainer se había forjado un nombre como coleccionista en Berlín a su regreso de la expedición asiática. Perteneciente a la élite cultural femenina judía, participó en lo que se ha denominado como *Berliner Kunstmatronage*<sup>62</sup> y estuvo adscrita a la Sociedad para el Arte de Asia Oriental de Berlín desde 1929<sup>63</sup>. Las piezas de su colección fueron reproducidas en revistas especializadas<sup>64</sup> y vieron la luz en exposiciones, en ocasiones acompañando a su obra pictórica<sup>65</sup>. Mientras que una parte de esta colección fue subastada previamente en Berlín en el año 1930 —y algunas de estas piezas todavía se conservan en los fondos de museos alemanes en la actualidad<sup>66</sup>—, otra parte de esta colección sirvió para decorar el hotel Ca-Vostra junto con algunas de sus pinturas, como es visible en una fotografía (FIGURA 14) y se describía el artículo de *Brisas* pertinentemente titulado «Museo Oriental»<sup>67</sup>.

El artículo de *Brisas* ya aludía al coleccionismo como una práctica cultural directamente asociada al viaje moderno. Cabe subrayar asimismo su histórica vinculación con el expolio de bienes culturales: una actividad extractivista inscrita en las dinámicas de poder imperial. En este sentido, el diario de viaje de Schneider-Kainer en Asia revela su intensa relación emocional con la adquisición sistemática de estos objetos. En marzo de 1927, a su paso por Persia, escribía:

61. LBI, AR 3180, Album, 1929-1951, p. 103. «Malerinden fra Ibiza: Lena Schneider Kainer om Kunst, Krieg og Kaerlighed» *Ekstrabladet*, 8 de octubre de 1937. (Una traducción de esta entrevista al alemán se encuentra en Akademie der Künste, Berlin, Verein der Berliner Künstlerinnen 1867-Archiv, Nr. VdBK-1867 962.)

62. Augustin, Anna-Carolin: *Berliner Kunstmatronage: Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst um 1900*. Göttingen, Wallstein Verlag, 2018, pp. 71, 357-358, 429-430.

63. *Mitgliederverzeichnis Gesellschaft für Ostasiatische Kunst*, Berlin, 1929. (Kunstbibliothek Berlin)

64. Obras de su colección aparecieron, por ejemplo, en: Goetz, Hermann: «Indian Miniatures in German Museums and Private Collections», *Eastern Art*, II, Philadelphia, 1930, pp. 143-66.

65. Invitación a la exposición: «Ausstellung im Kaiser-Friedrich-Museum, Lene Schneider-Kainer Ölgemälde und Aquarelle aus Persien, Indien, Klein-Tibet, Siam und China und Ostasiatische Kunstwerke aus der Sammlung der Künstlerin, 23. März bis 30. April 1929». Véase también: Gläser, Artur: «Ostasiatische Kunst: Ausstellung Lene Schneider-Kainer in Magdeburg», *Der Kunstwanderer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen*, junio 1929, pp. 446-448. <<https://doi.org/10.11588/diglit.25877.119>>.

66. Lang, Maria-Katharina y Rahel Wille, *Steppen & Seidenstraßen: Ausstellungsbegleiter*. Hamburg, MARKK-Museum am Rothenbaum Kulturen und Künste der Welt, 2020.

67. Dehy [Villalonga, Lorenzo]: «Museo Oriental», *Brisas*, N° XIV, junio 1935, s.p.

Kaufe wie irrsinnig Antiquitäten. Eine furchtbare Leidenschaft. Mein ganzes Gerstel und mein halbes Wirtschaftsgeld gehen zum Teufel. Herrliche Sachen! Stickereien, Kostume, Brokate, Zeichnungen und Miniaturen. Von allen Messinggeatzereien und Gravierungen gar nicht zu reden. Bin ganz verdreht und aufgeputscht<sup>68</sup>.



FIGURA 14. FOTOGRAFÍA ANÓNIMA, INTERIOR DEL HOTEL «CA-VOSTRA», IBIZA, 1933-1936. Colección particular. Cortesía de Anne Berthelot

Al trasladar la colección asiática de Berlín a Ibiza, se producía la dislocación de estos objetos que adquirirían un nuevo significado en este contexto, en relación con el imaginario atribuido a las Baleares. A su vez, el artículo «Museo Oriental» refería el carácter que aquellas piezas otorgaban al espacio en el que se encontraban, a través de un sugerente diálogo entre el autor, Lorenzo Villalonga, y el novelista Bernhard Kellermann:

- Es sorprendente, le decimos, hasta qué punto los dioses y esos reyes exóticos se hallan aquí bien situados. En Ibiza y en su casa de Ud...
- Ibiza, exclama Kellermann ha producido dioses parecidos. Hay tanto aquí de oriental, empezando por la arquitectura...<sup>69</sup>

Más adelante, Villalonga, en su sarcástico tono, confiere el rasgo de museo a toda la isla con las siguientes palabras que continúan el citado diálogo: «¿Museo?

68. «Compro antigüedades como loca, con una pasión ferviente. Todos mis ahorros y la mitad de mis ganancias se van al diablo. Cosas maravillosas, bordados, trajes, brocados, dibujos y miniaturas. Objetos de latón y grabados. Estoy completamente chiflada y exaltada» LBI, Schneider-Kainer, Lene: Reisetagebuch 1926-1928, 2-3-1927, p. 23.

69. Dehy [Villalonga, Lorenzo]: «Museo Oriental», *Brisas*, 14, junio (1935), s.p.

Dice una señorita alemana. Pero, toda la isla es un Museo: la ciudad, las casas, las murallas, la camarera que nos sirve...»<sup>70</sup>.

De este modo, el transporte de la colección asiática a Ibiza y su exposición descontextualizada, ensalzando su belleza estética, concedería a este espacio un nuevo significado. Vinculado a las proyecciones orientalistas, otorgaría cierta autenticidad a Ca-Vostra, al tiempo que un «Ambiente moderno y acogedor», como destacaba el artículo. Entendemos el fenómeno del orientalismo en su acepción postcolonial formulada por Edward Said, en la que Oriente no se correspondería con una región concreta, sino más bien, con un lugar imaginado que serviría de catalizador de fantasías, en este caso, localizado en Ibiza<sup>71</sup>.

Así, tal y como insinuaba Villalonga en *Brisas*, los escritos de algunos literatos y artistas extranjeros afincados en la isla evidencian la identificación de las Baleares con Oriente. Por ejemplo, en un reportaje publicado en la *Revista de Viajes* sobre «El invierno en España», se reproducía el fragmento de un texto de Kellermann donde declaraba que «Palma tiene la alegría y el encanto de una ciudad del Extremo Oriente»<sup>72</sup>. También la fotógrafa Florence Henri escribía en una carta, en la que evocaba sus recuerdos sobre un pueblo de Ibiza, que era «un poco como el cuento de las Mil y una noches»<sup>73</sup>. A la par que el historiador del arte y crítico francés Jean Selz, en un artículo titulado «Ibiza, la isla de antigüedad mediterránea» (1934), afirmaba que «la vida fenicia, la vida romana y la vida árabe» todavía no habían sido destruidas y en la isla pervivían «manifestaciones inalteradas de la vida antigua»<sup>74</sup>. Con estas palabras, las concepciones orientalistas de un mundo primitivo y exótico se inscribían en el imaginario sobre Ibiza.

De modo semejante, el joven pintor Hans Rot, en la primera carta dirigida a sus padres con el propósito de describir la ciudad de Ibiza afirmaba «Denn es ist rechter Orient»<sup>75</sup>. La misiva seguía con los pormenores del hotel, cuya decoración y la actitud de sus huéspedes parecen confluír en sus palabras:

Das Haus, geräumig und sehr verschachtelter Anordnung, befließt und weissgetüncht die Räume, geschmückt mit den Schätzen der Kellermann-Kainer'schen Asienfahrt: chinesische Buddaköpfe, glasierte Tangpferde in den Nischen, indisches Gewirk und chinesische Teppiche als rarer Wandbehang. Speisesaal mit flachen Polstersitzen um den englischen mit duftendem Olivenholz geheizten Kamin, Lesezimmer, Theeraum und Bar. Die Wohnzimmer geräumig mit tiefen Couchs, fliessendem Wasser. Seltsame Mischung dies alles von orientalischer Lebensform, asiatischer Kultur und europäischem Comfort. Filmhaft- unwirklich wirkend wie Landschaft und Volk.

70. *Ibidem*.

71. Said, Edward: *Orientalism*, New York: Random House, 1979.

72. «El Invierno en España», *Revista de Viajes*, octubre-diciembre (1935), p. 10.

73. Carta de Florence Henri a Franciska Clausen, 1951. Citada en: García Jiménez, Belén: *op. cit.*, p. 321.

74. Selz, Jean: «Ibiza, la isla de antigüedad mediterránea» (1934), en Selz, Jean: *Viaje a las Islas Pitiusas*. Ibiza: TEHP, 2004, p. 27.

75. «Pues es el auténtico Oriente». JMF2022-0044-005, Briefe von Hans Rot an seine Eltern, 21-1-1936.

Die Bewohner nicht weniger. Weitgereiste, Heimatlose, Europamüde, englisch-französisch- spanisch- deutsches Sprach- gewirr. Grosser Whiskykonsum...<sup>76</sup>

En efecto, como evoca Hans Rot, el ambiente exótico de Ca-Vostra no se limitaba a la decoración con la colección de escultura asiática; también se manifestaba en las actividades organizadas por la artista y en el estilo de vida, que convivía con la comodidad europea. Otro artículo publicado por Villalonga en *Brisas* con el título «El alma de Ibiza» relata una de aquellas actividades. En su crónica alude al «espíritu milenario y oriental» de la isla y relata la celebración en casa de Schneider-Kainer de «una fiesta típica a la que concurrieron 140 invitados, pertenecientes en su mayoría a la colonia extranjera, vestidos todos con el traje del país»<sup>77</sup>. Más allá de la retórica del autor mallorquín, el libro de visitas confirma la realización de dicho evento. En su interior se conserva una invitación en la que leemos «Fiesta típica ibicenca en la terraza de Ca-Vostra. Con música, bailes y canciones del país». En las mismas páginas, algunas instantáneas muestran a los asistentes disfrazados de payeses, tocando instrumentos tradicionales (FIGURA 15). En este diálogo con la cultura local, nos encontramos ante una apropiación performativa de las ancestrales tradiciones locales, denominada de manera muy sugerente por Villalonga como «alegre mascarada».

Tanto esta forma de representación de la *otredad* como la dislocación y recontextualización de los bienes culturales asiáticos en este espacio se inscriben en manifestaciones culturales vinculadas con los procesos de movilidad desarrollados en el marco del imperialismo. En este sentido, en términos de Mary Louise Pratt, podríamos considerar Ca-Vostra, situada en el enclave periférico de las Baleares, como una «zona de contacto» en tanto que un espacio «donde culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo dentro de relaciones altamente asimétricas»<sup>78</sup>. Así, el acto performativo de imitación de las tradiciones locales y la reordenación de bienes culturales apropiados que tuvieron lugar en Ca-Vostra sugieren paralelismos entre la explotación inherente a la industria turística y el extractivismo colonial.

## «VOLVERÉ PRONTO»: A MODO DE CONCLUSIÓN

El alzamiento militar y el consecuente inicio de la guerra aceleraron la disolución de aquella colonia internacional de aires exóticos conformada en la ciudadela de Ibiza. En julio de 1936, uno de los últimos mensajes inscritos en el libro de visitas refleja de

76. «La casa, espaciosa y con una distribución muy intrincada, cuenta con habitaciones con suelo de baldosas y enlucidas, adornadas con los tesoros del viaje de Kellermann-Kainer a Asia: cabezas de Buda chinas, caballos Tang vidriados en los nichos, tejidos indios y alfombras chinas dispuestos como raros tapices. El comedor cuenta con asientos tapizados alrededor de la chimenea inglesa calentada con fragante madera de olivo, una sala de lectura, un salón de té y un bar. Las salas de estar son espaciosas, con sofás mullidos y agua corriente. Una extraña mezcla de estilos de vida orientales, cultura asiática y comodidad europea. Parece tan cinematográfico e irreal como el paisaje y la gente. Los residentes no lo son menos. Viajeros, sin hogar, hastiados de Europa, una confusión de inglés, francés, español y alemán. Un gran consumo de whisky...» JMF2022-0044-005, Briefe von Hans Rot an seine Eltern, 21-1-1936.

77. Villalonga, Lorenzo: «El Alma de Ibiza», *Brisas*, 5, agosto (1934), s.p. Este artículo aparece reproducido en: Fuentes Vega, Alicia: «Exilio, fotografía y turismo...», p. 50.

78. Pratt, Mary Louise: *op. cit.*, 31.



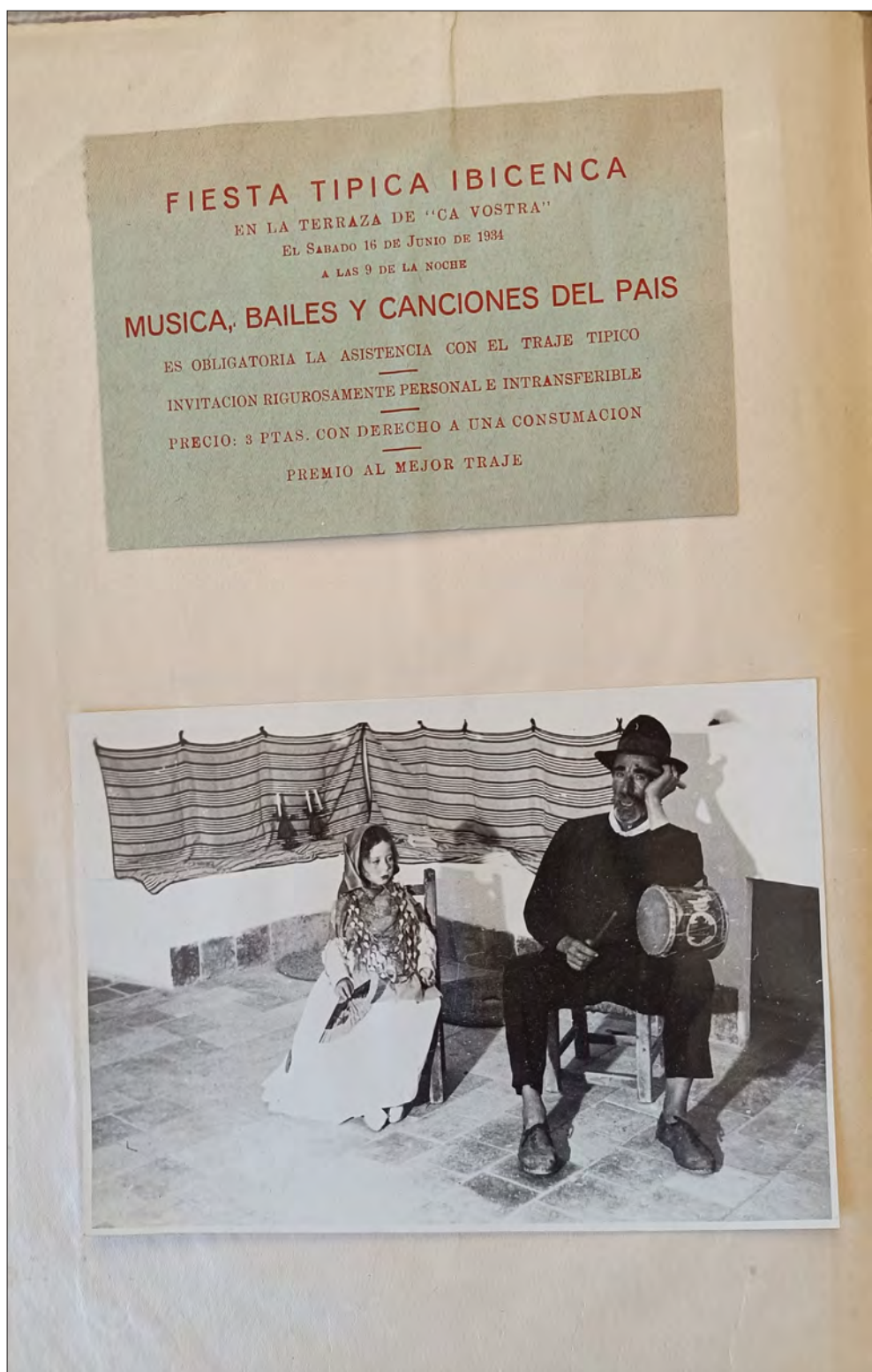


FIGURA 15. ENTRADA «FIESTA TÍPICA IBICENCA» Y FOTOGRAFÍA ANÓNIMA, LIBRO DE VISITAS DEL HOTEL CA-VOSTRA DE LENE SCHNEIDER-KAINER, 1934-1936. Colección particular. Cortesía de Anne Berthelot y Gesche Kainer

manera enigmática la breve pero significativa experiencia vivida en ese lugar, al que todos los huéspedes anhelaban regresar. El mensaje decía: «Ich kann nicht dichten, ich kann nicht malen, ich kann nur spielen. Das nutzt hier wenig, aber das weiß ich, schön war es hier, so schön, dass ich bald wieder komme. Also auf Wiedersehen»<sup>79</sup>. Con ello se cerraba un idílico episodio, propiciado por el aislamiento insular de Ibiza y por el contexto cultural efervescente de la Segunda República, en el que las vacaciones fueron un juego de artistas exiliados y el arte un recreo de veraneantes.

Una docena de cartas dirigidas a Schneider-Kainer entre marzo y septiembre de 1937 ofrecen pesquisas sobre la planificada huida de la artista de la isla. Una de las misivas alude a su «suerte de poder embarcar el día 20 [de abril de 1937] en un barco italiano»<sup>80</sup> y varias se refieren a que poco más tarde pudo celebrar su 52 cumpleaños en la ciudad de Berlín, el 16 de mayo de 1937<sup>81</sup>. Por intercesión de su amiga Käthe Gläser<sup>82</sup> consiguió la documentación necesaria con la que viajar a los Estados Unidos, con la aparente ilusión de embarcar en una *tournee* artística<sup>83</sup>. No obstante, su correspondencia refleja también las intensas preocupaciones sobre el destino de su hijo Peter y de sus propiedades en las Baleares. Por otro lado, dos entrevistas publicadas en la prensa permiten reconstruir su ruta hacia el exilio en América; la sitúan exponiendo su obra en Copenhague en octubre de 1937 y publicitando su viaje en la Habana en julio de 1938<sup>84</sup>. Ante la incertidumbre sobre «die Stimmung in Europa»<sup>85</sup> declarada por Kellermann en su cariñosa correspondencia, su instalación en Nueva York fue definitiva en 1938.

El paradero de su colección asiática durante la Guerra Civil no es tan sencillo de rastrear como este periplo. Parece que unos amigos de la artista pudieron poner a salvo las piezas en su casa de San Antonio, una población en el centro-oeste de la isla de Ibiza. Posiblemente se trate de María y Pepe Ribas, quienes firman una asidua correspondencia con la artista desde su partida, y parecen hacerse cargo del cuidado de sus propiedades<sup>86</sup>. En los años cincuenta, probablemente aprovechando su visita a Alemania en 1953<sup>87</sup>, Schneider-Kainer regresó por primera vez a Europa y se detuvo

79. «No sé escribir poesía, no sé pintar, solo sé jugar. Eso sirve de poco aquí, pero lo sé, se está bien aquí, tan bien que volveré pronto. Así que hasta la vista.» 13-7-1936, Libro de visitas del Hotel Ca-Vostra, colección particular.

80. Carta de emisor desconocido, desde Ibiza a Elena Schneider-Kainer, en Berlin-Charlottenburg, 8-5-1937. Colección particular. Agradezco a Nea Weissberg su interés y colaboración con mi investigación.

81. *Ibidem*; Carta de María Ribas, desde Ibiza, a Lene Schneider-Kainer, en Berlin-Charlottenburg, 25-5-1937. Colección particular.

82. LABO, Nr. 402.418. Gläser, Käthe: «Eidesstattliche Versicherung».

83. Carta de Pepe, en Mallorca, a Lene Schneider-Kainer, en Berlin-Charlottenburg, 4-6-1937. Colección particular.

84. LBI, AR 3180, Album, 1929-1951, p. 103. «Malerinden fra Ibiza: Lena Schneider Kainer om Kunst, Krieg og Kaerlighed» *Ekstrabladet*, 8-10-1937; «Lo colonial y lo moderno hacen de la Habana una ciudad de encanto. L. Schneider Kainer [sic!], *Noticiero del Lunes*, 25-7-1938, p. 3.

85. «El ambiente en Europa». Carta de Kellermann a Lene Schneider-Kainer en Ibiza, 30-3-1937. Colección particular.

86. Cartas dirigidas a Lene Schneider-Kainer entre 8-5-1937 y 20-8-1937. Colección particular.

87. Schneider-Kainer visitó Europa en 1953, en este momento solicitó una indemnización para las víctimas del nacionalsocialismo en la República Federal Alemana. LABO, Nr. 402.418.

en Ibiza para recoger lo que había dejado en la isla, principalmente, su colección de arte asiático<sup>88</sup>.

A través del análisis minucioso de fuentes inéditas —en especial, el libro de visitas olvidado durante casi un siglo en el legado familiar de la artista— y de documentación complementaria como cartas, postales, folletos, dibujos, prensa y una guía de viajes, se ha reconstruido la historia del hotel Ca-Vostra. Esta investigación demuestra que, en su doble concepción de refugio y museo, el hotel funcionó simultáneamente como lugar de acogida para exiliados, y plataforma de intercambios culturales y de fomento de la creación artística. Asimismo, en tanto que artefactos vinculados al fenómeno de la movilidad, los materiales examinados revelan cómo las prácticas artísticas desempeñaron un papel clave en el diálogo con el lugar de destino exílico, al modelar dicha vivencia en asociación con el viaje y el turismo. En particular, su decoración con la colección asiática facilitó una experiencia del exilio atravesada por fantasías orientalistas y el imaginario del viaje exótico.

Se concluye, así, que Ca-Vostra se articuló como un espacio para una vivencia alternativa del exilio. De este modo, esta investigación contribuye a la recuperación de un caso de estudio todavía desconocido en la historia del arte del exilio, que a su vez representa un ejemplo pionero en los estudios del turismo. En conjunto, este trabajo desentraña matices y ambigüedades de ambos fenómenos tradicionalmente considerados divergentes. Desde el marco de los estudios de la movilidad se arroja nueva luz al analizar un corpus de artefactos en el que los imaginarios del viaje, del exilio y del turismo se entrelazan.

---

88. Anne-Berthelot, sobrina nieta de Lene Schneider-Kainer, recuerda que una señora llamada María guardó la colección de esculturas en su casa de San Antonio, en Ibiza, y que Lene Schneider-Kainer fue a recogerla a principios de los años cincuenta. También recuerda que la artista donó gran parte de las piezas de la colección a un museo alemán; ninguna de estas piezas ha sido identificada en los museos consultados en Alemania durante mi investigación. Entrevista a Anne Berthelot, Mallorca, 27-3-2023.

## REFERENCIAS

- Augusta Lewi, Elvira: «Conversa amb la pintora Lene Schneider-Kainer», *La Rambla*, 14 de Marzo (1932), s.p.
- Augustin, Anna-Carolin: *Berliner Kunstmatronage: Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst um 1900*. Göttingen, Wallstein Verlag, 2018.
- Chadwick, Whitney; Tirza True Latimer: *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. Londres, Rutgers University Press, 2003.
- Cohn, William: *Sammlung Lene Schneider-Kainer, Berlin-Tibet, Nepal, Indien, Siam, China*. Berlin, Internationales Kunst- und Auktions-Haus, 1930.
- Costa Gispert, Maria Elena y Gozábez Ferrer, Esther: «'Pícarol' y sus Galerías Costa», en Marimon Riutort, Antoni: *Els anys vint a les illes Balears*. Palma, Institut d'Estudis Balearics, 1999, pp. 173-178.
- Costa y Ferrer, José: «Memoria personal de Cala D'Or IV», *Santanyí: quincenal de intereses locales*, 69, 13-8-1960, p. 4.
- Costa y Ferrer, José: *Las Islas Pithiusas Ibiza y Formentera: Guía Gráfica*. Palma, Ediciones Costa, 1936.
- Dahmen, Sabine: *Leben und Werk der jüdischen Künstlerin Lene Schneider-Kainer im Berlin der zwanziger Jahre*. Dortmund, Ebersbach, 1999.
- Deseyve, Yvette: *Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie: Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*. München, Herbert Utz Verlag, 2005.
- Dogramaci, Burcu; Birgit Mersmann: *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*. Berlin, De Gruyter, 2019.
- Fargo Brown, Louise: «Eleska», *The Horn Book Magazine*, 21, 5 (1945), pp. 337-343.
- Ferrà-Ponç, Damià: *Escrits sobre Llorenç Villalonga*. Barcelona, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 1997.
- Fuentes Vega, Alicia: «¿Viaja usted sola? Fotógrafas extranjeras en la configuración de la imagen turística de España», en Gil Salinas, Rafael; Concha Lomba Serrano: *Olvidadas y silenciadas: Mujeres artistas en la España contemporánea*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2021, pp. 165-192.
- Fuentes Vega, Alicia: «Exilio, fotografía y turismo en la obra de Sibyle von Kaskel», en Vives, Antoni; Gemma Torres: *El placer de la diferencia. Género y nación en la historia del turismo*. Granada, Comares, 2021, pp. 39-58.
- García Jimenez, Belén: «Florence Henri y la vanguardia europea en las Islas Baleares (1930-1936)», *Goya: Revista de arte*, 325 (2008), pp. 312-324.
- Georg: «Die Malerin eröffnet einen Wäscheladen», *Bilder-Courier: tägliche illustrierte Beilage zum Berliner Börsen-Courier*, 11, 12-1-1925, pp. 1-2.
- Gläser, Artur: «Ostasiatische Kunst: Ausstellung Lene Schneider-Kainer in Magdeburg», *Der Kunstwanderer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen*, junio (1929), pp. 446-448. <<https://doi.org/10.11588/diglit.25877.119>>
- Goetz, Hermann: «Indian Miniatures in German Museums and Private Collections», *Eastern Art*, 11, Philadelphia (1930), pp. 143-166.
- Hausmann, Raoul: *Hyle. Ser-sueño en España*. Gijón, Ediciones Trea, 1997.
- Izquierdo de la Viña, Sol: «A 'Great Traveler' in Exile: Lene Schneider-Kainer in the Balearic Islands (1931-1937)», en Buchholz, Amrei; Alicia Fuentes Vega, Julia Kloss-Weber: *Turning*

- the mirror. Gendered Art Histories of Ibero-America and the Iberian Peninsula*. Berlin/New York, De Gruyter, 2025, pp. 105-128. <<https://doi.org/10.1515/978311183244-007>>
- Izquierdo de la Viña, Sol: «A Modern Woman Artist in Asia: Lene Schneider-Kainer's Journey (1926-1928) in the Age of German Orientalism», en Ayers, David; Joana Cunha Leal, Benedikt Hjartarson, Margarida Brito Alves: *Globalizing the Avant-Garde*, Berlin/New York, De Gruyter, pp. 207-225, <<https://doi.org/10.1515/9783111317625-013>>
- Johnstone, Nancy: *Un hotel en la Costa Brava*. Barcelona, Tusquets, 2013. [Publicado originalmente como *Hotel in Spain* (1937) y *Hotel in Flight* (1939)].
- Kaplan, Caren: *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham, Duke University Press, 2005 [1ª ed. 1996].
- Kellermann, Bernhard: *Auf Persiens Karawanenstraßen*. Berlin, Fischer, 1928.
- Kellermann, Bernhard: *Der Weg der Götter: Indien, Klein-Tibet, Siam*. Berlin, Fischer, 1929.
- Kellermann, Bernhard: *Meine Reisen in Asien*. Berlin, Fischer, 1939.
- Krah, Franziska: «Berlin, Paris, Ibiza. Auf den Spuren des Frankfurter Künstlers Hans Rot», Jüdisches Museum Frankfurt, <<https://www.juedischesmuseum.de/de/blog/hans-rot/>>
- Lang, Maria-Katharina y Rahel Wille, *Steppen & Seidenstraßen: Ausstellungsbegleiter*. Hamburg, MARKK - Museum am Rothenbaum Kulturen und Künste der Welt, 2020.
- Mitgliederverzeichnis Gesellschaft für Ostasiatische Kunst*, Berlin, 1929.
- Pollock, Griselda: *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. London/New York, Routledge, 1988.
- Pratt, Mary Louise: *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000 [1ª ed. 1992].
- Price, Dorothy: *Making Modernism: Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz, Gabriele Münter, Marianne Werefkin*. London, Royal Academy of Arts, 2022.
- Rees-Hales, Abbey: «'The Woman Thoroughly Dominates': Lene Schneider-Kainer (1885-1971) and Weimar Lesbian Erotica», en Alexiou, Artemis; Rose Roberto: *Women in Print I: Design and Identities*. Oxford, Peter Lang, 2022, pp. 245-271.
- Ripoll, Luis; R. Paradelo Perelló: *Las Baleares y sus pintores (1836-1936). Ensayo de identificación y acercamiento*. Palma de Mallorca, L. Ripoll, 1981.
- Said, Edward: *Orientalism*, New York: Random House, 1979.
- Selz, Jean: *Viaje a las Islas Pitiusas*. Ibiza: TEHP, 2004.
- Tay, Eva, «Ejercicios», *Brisas*, 15, julio (1935), s.p.
- Valero, Vicente: *Viajeros contemporáneos: Ibiza, siglo XX*. Valencia, Pretextos, 2004.
- Villalonga, Lorenzo [Dehy]: «Museo Oriental», *Brisas*, 14, junio (1935), s.p.
- Villalonga, Lorenzo: «El Alma de Ibiza», *Brisas*, 5, agosto (1934), s.p.
- Viñarás y Domingo, Antonio José: *Eivissa y Formentera, 1931-1936: Sociedad, economía elecciones y poder político*, (tesis doctoral inédita), Universitat de les Illes Balears, 2013.
- «El Invierno en España», *Revista de Viajes*, octubre-diciembre (1935), p. 10.
- «Información: Nuevo Bar», *El Diario de Ibiza*, 22-11-1933, p. 1.
- «Lo colonial y lo moderno hacen de la Habana una ciudad de encanto. L. Schneider Kainer [sic!], *Noticiero del Lunes*, 25-7-1938, p. 3.





# GÉNERO Y MUJER CAMPESINA EN LA FORMACIÓN HISTÓRICA DEL ESPECTÁCULO TURÍSTICO DE BAILE REGIONAL: EL PARADO DE VALLDEMOSSA EN MALLORCA (1905-1936)

## GENDER AND PEASANT WOMEN IN THE HISTORICAL MAKING OF THE REGIONAL DANCE TOURIST SHOW: EL PARADO DE VALLDEMOSSA IN MALLORCA (1905-1936)

Antoni Vives Riera<sup>1</sup>

Recibido: 30/12/2024 · Aceptado: 14/10/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.43850>

### Resumen<sup>2</sup>

El artículo analiza desde la perspectiva de género la formación y trayectoria inicial de la primera agrupación de baile regional aparecida en Mallorca como espectáculo turístico durante el primer tercio de siglo XX: El Parado de Valldemossa. Muestra cómo los procesos paralelos de turistización y regionalización de la tradición popular del baile campesino condujeron a su domesticación. Para ello, analiza el baile en cuestión como una muestra de performatividad corporal de los arquetipos de género propios de la literatura turística de Santiago Rusiñol y de su correspondiente regional, Tous Maroto. En este proceso, el antiguo ritual festivo de transgresión en el que las desigualdades de género imperantes eran compensadas, se transformaba en disciplina social con la que se pretendía imponer el viejo modelo burgués decimonónico en un contexto en que éste era cuestionado en toda Europa. Finalmente, el artículo muestra cómo las mujeres de extracción social campesina que bailaban en la agrupación folclórica desarrollaron su propia agencia femenina, resistiéndose en la práctica cotidiana a someterse enteramente a las nuevas disciplinas.

### Palabras clave

Turismo; baile; cultura regional; género; mujer campesina

---

1. Universitat de Barcelona. C. e.: [tonivives@ub.edu](mailto:tonivives@ub.edu); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0128-678X>

2. Subvención PID2021-123790NB-C22 financiada por MCIN7AEI/10.13039/501100011033 y, en su caso, por «FEDER Una manera de hacer Europa», por la «Unión Europea». Querría dar las gracias a Alicia Fuentes, Sara Martín, Francesc Vicens y Concepció Bauçà de Mirabó por sus inestimables aportaciones a este texto.

## Abstract

The article analyses from a gender perspective the making and initial trajectory of the first regional dance group that appeared in Mallorca as a tourist show during the first third of the 20<sup>th</sup> century: El Parado de Valldemossa. It shows how the parallel processes of touristification and regionalisation of the popular peasant dance tradition led to its domestication. It understands the dance in question as an example of bodily performativity of the gender archetypes typical of Santiago Rusiñol's tourist literature and of its regional counterpart, Tous Maroto. In this process, the old festive ritual of transgression in which the prevailing gender inequalities were compensated, was transformed into social discipline trying to impose the old nineteenth-century bourgeois model in a context in which it was being questioned throughout Europe. Finally, the article shows how the women of peasant extraction who danced in the folkloric group developed their own feminine agency, resisting through everyday practice to submit entirely to the new disciplines.

## Keywords

Tourism; dance; regional culture; gender; peasant woman

.....

## INTRODUCCIÓN

En 1914 Rubén Darío describía el primer espectáculo de baile «tradicional» documentado en Mallorca en el marco de su estancia vacacional en el pequeño pueblo montañoso de Valldemossa. Invitado en Can Sureda, la casa de vacaciones de una conocida familia de artistas y mecenas de Palma,<sup>3</sup> el poeta modernista explicaba cómo en el pequeño escenario del teatro doméstico, músicos locales tocaban «aires del país» con sus guitarras y mandolinas, mientras «parejas rústicas» danzaban «bailes tradicionales»<sup>4</sup>. Aparte de los propios invitados de la familia, al espectáculo asistían turistas esporádicos<sup>5</sup>, sobre todo desde que en 1905 la casa apareciese en la guía de viaje del Grand Hotel<sup>6</sup>, el primer establecimiento de orientación explícitamente turística abierto en Mallorca<sup>7</sup>. Así pues, el espectáculo de baile regional había surgido en el contexto del encuentro turístico con el fin de que «los extranjeros pudieran conocer lo verdaderamente típico» de la isla.<sup>8</sup>

En el presente artículo explicamos cómo dicho espectáculo contribuyó a definir un arquetipo de mujer regional con el objetivo de reforzar el orden de género imperante en la coyuntura temporal de la Primera Guerra Mundial y su posguerra, cuando las teorías médicas sobre la inferioridad femenina estaban siendo cuestionadas, a la par que surgían nuevos arquetipos de feminidad más transgresores y subversivos, como los propuestos por la moda juvenil de la *flappers* y sus peinados a lo *garçon*<sup>9</sup>, también en España a pesar de no haber participado en la guerra<sup>10</sup>. Así pues, planteamos la configuración histórica del espectáculo turístico de baile «típico» en el marco de la consiguiente reacción patriarcal, cuando el cuestionamiento del orden de género fue respondido por un nuevo discurso sobre la diferencia complementaria entre sexos, para así salvaguardar los viejos mandatos femeninos del matrimonio y la maternidad<sup>11</sup>. En este sentido, Nira Yuval Davies ha señalado la interrelación entre las identidades nacionales y sus correspondientes prototipos femeninos con la reproducción y la reformulación histórica de los órdenes de género<sup>12</sup>. En la medida en que la región ha sido históricamente entendida como complemento a la nación<sup>13</sup>,

3. Bosch, Maria C.: «El retrat desconegut de Pilar Montaner i Maturana», en Montaner, Pilar: *Pilar Montaner memorias*. Palma, Ajuntament de Palma, 2010.

4. Darío, Rubén: *La isla de oro*. Barcelona. JRS, 1978. Para visualizar el baile tal y como se realizaría con posterioridad ver FMT No-Do 149: *Parado de Valldemosa (Valldemossa, Mallorca, 1972)*: <https://www.youtube.com/watch?v=OVOo4FMbl-o>

5. Montaner, Pilar: *op. cit.*

6. Albareda, A.: *Guía de Mallorca: Recuerdo del Grand Hotel*. Palma, Amengual y Muntaner, 1905.

7. Cirer, Joan C.: *La invención del turismo de masas a Mallorca*. Palma, Documenta, 2009.

8. Montaner, Pilar: *op. cit.*, p. 22.

9. Thébaud, Françoise: «La Primera Guerra Mundial: ¿La era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual?», en Duby, George; Perrot, Michelle: *Historia de las mujeres en Occidente Vol. 5*. Madrid, Taurus, 1993, pp. 31-90.

10. Aresti, Nerea: *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbo, Euskal Herriko Unibertsitatea, 2001.

11. Aresti, Nerea: «La mujer bohemía moderna, el tercer sexo y la bohemía en los años veinte», *Dossiers feministas*, 10 (2007) pp. 173-185.

12. Yuval-Davis, Nira: *Gender and Nation*. Londres, Sage, 1996.

13. Archilés, Ferran: «¿Hacer región es hacer patria? La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.

el presente texto parte de la idea de que la construcción histórica de identidades regionales también contribuyó a la estabilización de las jerarquías de género.

La coyuntura de la Gran Guerra y la posterior etapa de entreguerras también fue clave en el crecimiento y desarrollo de las culturas regionales en Europa, siempre en íntima relación con la movilidad turística<sup>14</sup>. A lo largo del siglo XIX la fascinación por la autenticidad local campesina se había reproducido en la práctica turística a través de la sensibilidad romántica<sup>15</sup>. Con la Primera Guerra Mundial, la sed de viaje se expandió progresivamente a las masas urbanas, hasta el punto de que desde el estado se empezó a promover la movilidad turística, especialmente desde los grandes centros políticos e industriales hacia las periferias regionales<sup>16</sup>. Paralelamente, el regionalismo cultural circunscrito hasta el momento a las compilaciones folclorísticas y a los imaginarios literarios o pictóricos de las elites eruditas<sup>17</sup>, se empezó a extrapolar a manifestaciones tangibles como los espectáculos de baile<sup>18</sup>. De esta manera, a partir de nuevas redes societarias, las identidades regionales y sus imaginarios ruralistas se materializaron en movimientos de recuperación de fiestas y demás tradiciones perdidas. En el presente artículo explicamos el proceso de génesis y desarrollo inicial de uno de estos espectáculos de autenticidad local pensados para turistas, que rápidamente desembocó en la creación de la primera agrupación de baile regional de Mallorca.

## IMAGINARIOS TURÍSTICOS DE GÉNERO SOBRE EL BAILE CAMPESINO EN LA « ISLA DE LA CALMA »

El Parado de Valldemossa fue concebido como espectáculo de baile regional a partir de unos imaginarios netamente turísticos. Su nombre fue acuñado por Santiago Rusiñol en una de sus frecuentes visitas a Valldemossa desde 1906. En uno de los numerosos relatos sobre su experiencia de viaje publicados en la revista satírica barcelonesa *L'Esquella de la Torratxa*, el pintor modernista narró el canto a coro de la canción que él mismo denominó El Parado<sup>19</sup>, un bolero que empezó a coger notoriedad después de que en 1913 el conjunto de su literatura mallorquina se publicase en el libro *L'Illa de la Calma*<sup>20</sup>.

14. Storm, Eric: «Tourism and the Construction of Regional Identities», en Núñez, Xosé M.; Storm, Eric (Eds.): *Regionalism and Modern Europe: Identity Construction and Movements from 1890 to the Present Day*. Londres, Palgrave, 2019, pp. 99-119.

15. Zuelow, Eric: *A History of Modern Tourism*. Londres, Palgrave, 2015.

16. Baranowski, Shelley: *Strength Through Joy: Consumerism and Mass Tourism in the Third Reich*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

17. Thiesse, Anne M.: *Écrire la France: Le Mouvement Littéraire Régionaliste de Langue Française entre la Belle Époque et la Libération*. Paris, Presses universitaires de France, 1991.

18. Young, Patrick: *Enacting Brittany: Tourism and Culture in Provincial France, 1871-1939*. Farnham, Ashgate, 2012. Hopkin, David: «Regionalism and Folklore», en Núñez, Xosé M.; Storm, Eric. *op. cit.*, pp. 43-65.

19. Mulet, Antoni: *El baile popular en Mallorca*. Palma, Mossèn Alcover, 1956.

20. Rusiñol, Santiago: *L'illa de la calma*. Barcelona, Antonio López, 1913. En este estudio empleamos la edición de Ensiola, Palma, 2004. Todas las traducciones del catalán son nuestras.



En su relato sobre El Parado, Rusiñol afirmaba que el tono menos festivo y más pausado de la canción con respecto a los boleros peninsulares se debía al «ambiente de misticismo que había percibido al desembarcar», hasta tal punto que «la podría cantar un sacerdote sin temor de condenarse»<sup>21</sup>. Desplazado el canto profano a la esfera de lo religioso, El Parado era para el pintor barcelonés la manifestación insular del bolero español que una vez adoptado por la población mallorquina se convertía en una «marcha del paso lento, un himno al trabajo descansado y una oda musical a la calma»<sup>22</sup>. De hecho, en el mismo texto Rusiñol describía la calma con la que era atendido en la fonda Can Marió donde gustaba de cantar el bolero con los lugareños, destacando la labor de quien no se cansa porque «trabaja todo el día con santa calma»<sup>23</sup>. Todo ello se complementaba con la exaltación de la calidad moral de los locales, personificada por una pareja de contrabandistas «con expresión de bondad y honradez».

Además, alababa el carácter abstemio de los vecinos de Valldemossa, quienes «no necesitan de alcohol para sentir alegría», llegando a la conclusión de que en Mallorca «no hacen falta estudios sociológicos para entender los vicios de las clases trabajadoras como los que pagan los ayuntamientos de las grandes ciudades». Con esta afirmación, Rusiñol hacía referencia a su Barcelona natal y al París de su formación. De hecho, el fin último de sus viajes a la isla era escapar del vicio, la delincuencia y el trabajo industrial de la gran ciudad. Más concretamente, pretendía alejarse de la adicción a la morfina que amenazaba su salud, dejar atrás la vida bohemia de París y recuperar su vida familiar con su mujer y sus hijas<sup>24</sup>. En consecuencia, proyectaba en Mallorca su deseo de un reverso utópico de vida sana, regeneración moral y armonía social. En definitiva, personificaba la actitud escapista propia del turista moderno<sup>25</sup>, en la que el sujeto viajero busca a través de la movilidad vacacional huir de todo aquello que aborrece de su lugar de procedencia.

Aunque en ningún momento hizo referencia a la danza específica de El Parado, Rusiñol sí describió el baile de boleros por parte de parejas de campesinos en el vecino pueblo de Deià. Cuando afirmaba que «para comprenderlos, se los tiene que ver bailar», se refería al hecho de que «en el baile [...] es donde se conoce mejor a los hombres»<sup>26</sup>, estableciendo un vínculo entre expresión corporal y carácter de la población de Deià, donde «todo es estático, plástico y primitivo»<sup>27</sup>. De esta manera pintaba literariamente el cuadro turístico de una anacronía colonial, un destino de viaje congelado en el tiempo que se perpetúa indefinidamente ajeno a todo cambio social<sup>28</sup>. En este limbo atemporal, presentaba la formalidad y decoro de los bailes observados como la expresión de la moralidad intacta de sus anfitriones con

21. *Ibid.* p. 153.

22. *Ibid.* p. 154.

23. *Ibid.* p. 165.

24. Panyella, Vinyet: «Estudis preliminars», en Rusiñol, Santiago: *op. cit.*

25. Rojek, Chris: *Ways of Escape: Modern Transformations in Leisure and Travel*. Londres, MacMillan, 1993.

26. Rusiñol, Santiago: *op. cit.*, p. 194.

27. *Ibid.* p. 186.

28. McClintock, Anne: *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Nueva York, Routledge, 1995.

relación al cortejo y la sexualidad. En este sentido, contraponía el habitual «ataque masculino a la parte contraria» a una manera de bailar que consideraba propiamente mallorquina, «tan llena de miramientos, honestidad y respeto a la pareja, que podrían bailarlo como ceremonial litúrgico delante mismo de la virgen María»<sup>29</sup>. Acercando nuevamente los bailes del campesinado mallorquín a la esfera de lo religioso, Rusiñol prestaba especial atención a la pareja femenina, que «baila con tanto recogimiento, por no decir devoción, que nunca la danza ha sido tan mística».<sup>30</sup>

A pesar de la comentada naturaleza irónica de la narrativa turística de Rusiñol,<sup>31</sup> y del carácter satírico de la revista donde fue publicada en primera instancia, el trasfondo político de su representación anacrónica de la mujer mallorquina se evidencia en el tono más grave que adoptaba al hacer referencia al feminismo sufragista, que en aquella época se encontraba en su punto más álgido. De hecho, en sus escritos sobre la vecina isla de Ibiza, se hacía eco de la calidad moral y nobleza de los hombres locales al mismo tiempo que culpaba al sufragismo de la erosión de esta virtuosa forma de masculinidad:

hoy en día [...] a quien quiere defender a las mujeres se le dice que ha llegado un poco tarde, que ya se defienden solas ellas mismas, queriendo parecerse a los hombres, conseguir el voto y ganarse los derechos individuales. Quizás, en los tiempos venideros también en esta isla blanca tendrán a sus *sufragettes*<sup>32</sup>.

En la medida en que el pintor barcelonés idealizaba el destino de viaje como una anacronía turística, se lamentaba del cambio histórico en clave de modernidad identificado con su procedencia urbana. De todas formas, el supuesto mantenimiento intacto de las antiguas relaciones de género no se podía encontrar más lejos de la realidad de las Islas Baleares, ya que en esta época el archipiélago contaba con incipientes organizaciones y personalidades sufragistas<sup>33</sup>. Aun así, Rusiñol presentaba el baile campesino observado en Mallorca como antídoto político al feminismo.

## TRADICIÓN CARNAVALESCA Y TRANSGRESIÓN FEMENINA EN EL BAILE POPULAR

La utopía turística de moralidad sexual establecida por Santiago Rusiñol con relación a la danza tradicional de Mallorca queda desautorizada como algo impropio y ajeno por los mismos bailadores y bailadoras de Valldemossa, a juzgar por los

29. Rusiñol, Santiago: *op. cit.*, p. 194.

30. *Ibid.*

31. Margarida Casacuberta sostiene el carácter netamente irónico de la narrativa de Rusiñol en *L'Illa de la Calma* con el que quería relatar el aburrimiento de sus vacaciones familiares en Mallorca en contraposición a su previa vida desenfadada en París, en Casacuberta, Margarida: «Introducció» en Rusiñol, Santiago: *Des de Les Illes*. Barcelona, Abadía de Montserrat, 1999.

32. Rusiñol, Santiago: *op. cit.*, p. 86. La traducción del catalán es nuestra.

33. Ginard, David (Ed.): *Dones, treball i moviment obrer: Europa, Espanya, Illes Balears 1868-1936*. Palma, Documenta, 2022.

testimonios orales que conservamos<sup>34</sup>. Hay que reconocer, no obstante, que su descripción de los bailes en Deià a principios de siglo XX no era del todo falsa. En la época se diferenciaba claramente entre los bailes públicos en la plaza los días de fiesta, en que las bailadoras hacían gala de un alto grado de autocontrol, y los bailes privados en casas particulares, donde predominaba la liberación de los impulsos. En este sentido, un bailaror de la época afirmaba que «así como en la plaza las chicas tenían muchos miramientos con los movimientos y los giros, en los bailes particulares ya era otra cosa»<sup>35</sup>. Al parecer, el pintor barcelonés presencié un baile público que, aunque de manera un tanto exagerada, describió con cierto rigor.

Una tipología de baile privado especialmente licenciosa se asociaba con la celebración del carnaval, cuando cuadrillas de jóvenes con zambombas, castañuelas e instrumentos de cuerda rondaban por el casco urbano de los pueblos para pedir acceso a los domicilios privados y así danzar con las mozas los bailes «más divertidos del año»<sup>36</sup>. La coincidencia en el calendario, vincula el ritual de los bailes privados con la tradición del carnaval que, según Peter Burke, había marcado durante siglos la cultura popular europea en términos de relajación de la norma social y licencia en los comportamientos<sup>37</sup>. Entonces, los bailes privados constituían rituales de distensión social, verdaderas válvulas de descompresión en los que se daba rienda suelta a los impulsos reprimidos. Esto explica, por ejemplo, el valor de la aceleración en el baile, ya que la mayor rapidez con la que se ejecutaban los giros provocaba que las faldas se elevaran más de lo debido, hasta el punto de que en pleno jolgorio colectivo «los que se sentaban en primera fila del círculo daban gritos sin pestañear».<sup>38</sup>

Otro elemento presente en los bailes del cambio de siglo que evidencia cierto juego erótico eran las letras improvisadas por los cantadores con la finalidad de explicar de manera picante y jocosa lo que estaba sucediendo en el círculo de baile<sup>39</sup>. Algunas de ellas recreaban diálogos figurados entre los bailarores: «¿Que llevas bajo el corpiño? ¿Qué son esas montañas que llevas bajo el corpiño? ¿Acaso eres cara de tonto? ¿No ves que son mis tetas?»<sup>40</sup>. La prueba final del contenido erótico de los bailes de la época era la oposición del clero a su celebración. Según testimonios de la época, los curas «siempre predicaban contra el baile»<sup>41</sup> y afirmaban que «era cosa del demonio»<sup>42</sup>. Nada más lejos del decoro y del carácter incluso religioso del baile descrito por Rusiñol.

34. En nuestra investigación hemos utilizado los testimonios orales publicados en Ensenyat, Bartomeu: *Folklore de Mallorca: Danzas, música, ritos y costumbres*. Palma, Escuela de Música y Danza de Mallorca, 1975. Se trata de testimonios orales de mediados del siglo XX sobre los bailes de finales de siglo XIX y principios del XX, cuando su práctica fue abandonada.

35. *Ibid.* p. 164.

36. *Ibid.* p. 148.

37. Burke, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991.

38. Ensenyat, Bartomeu: *op. cit.* p. 141.

39. *Ibid.* p. 137.

40. *Ibid.* p. 84.

41. *Ibid.* p. 147.

42. *Ibid.* p. 155.

Según Mijaíl Bajtín, el carnaval europeo también incluía rituales de confusión de los binomios de ordenación social e inversión de las jerarquías<sup>43</sup>. Desde el punto de vista de género, esta condición se cumplía igualmente en los bailes populares de Valldemossa, ya que en ellos se producía una inversión momentánea de las relaciones de poder entre hombres y mujeres. A pesar de su carácter heteronormativo y la consideración del cuerpo femenino como espectáculo masculino, el simple hecho de enseñar la naturaleza sexual de la mujer en el baile ya suponía un acto de transgresión. En este sentido, sabemos que las «buenas bailadoras, las de renombre», acostumbraban a pedir a los músicos que acelerasen el ritmo, descuidando si enseñaban más o menos las piernas<sup>44</sup>.

Aun así, la inversión de roles más clara tenía que ver con el juego establecido entre el bailador y la bailadora, en el que la mujer dirigía el baile marcando los pasos que el hombre tenía que seguir obligatoriamente. Al igual que en tantos otros bailes sueltos de pareja herederos de la tonadilla escénica a lo largo del territorio del Estado español<sup>45</sup>, en Mallorca la mujer siempre llevaba la iniciativa. Consecuentemente, el baile femenino era más vistoso, mientras los movimientos del bailador tendían a ser más torpes. En este sentido, los bailadores de Valldemossa explicaban que:

en todos los bailes la mujer comandaba. Ella iba punteando los puntos de la guitarra o del tambor y hacía giros a capricho [...] que los bailadores tenían que seguir e imitar. No todos los bailadores podían presumir de ser suficientemente buenos. Si una mujer quería podía poner en evidencia al bailador<sup>46</sup>.

En efecto, al ser el baile masculino más difícil de ejecutar, las mujeres tenían la oportunidad de ejercer cierto poder sobre los hombres. Para ponérselo más difícil, las bailadoras «estudiaban la forma de engañar al bailador» marcándole puntos trampa, con los que, a modo de finta, «por momentos parecía que iban a girar a la derecha y al final lo hacían a la izquierda»<sup>47</sup>.

Sin duda, la contienda de género establecida en el baile era lo que captaba más la atención entre los asistentes, que rodeaban a los bailadores formando un círculo. En caso de fracaso, el público se encargaba de castigar al bailador con silbidos y abucheos hasta conseguir que «quedase avergonzado delante de todo el mundo»<sup>48</sup>. Además, en sus comentarios cantados de forma improvisada, los cantadores investían con «versos hirientes» al bailador cuando éste perdía los puntos marcados por su compañera<sup>49</sup>. El poder femenino en el círculo de baile se podía manifestar finalmente con el *etxeco*, un gesto optativo del que solo disfrutaban

43. Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and his World*, Indiana University Press, 1984.

44. Ensenyat, Bartomeu: *op. cit.* p. 141.

45. Montesinos, Miguel A.: «¿Saber bailes ó saber bailar? Del baile tradicional a los bailes típicos regionales», *Revista de folklore*, 439 (2018) pp. 12-18. Un ejemplo muy parecido del caso malloquín sería el baile de parrandas en Murcia. En Sánchez, Manuel: «Los bailes de parrandas en los límites entre Murcia y Almería: Músicas de tradición oral, del baile suelto al flamenco», *Revista de Investigación sobre Flamenco 'La madrugada'*, 12 (2015), pp. 155-282.

46. Ensenyat, Bartomeu: *op. cit.* p. 152.

47. *Ibid.* p. 155.

48. *Ibid.* p. 165.

49. *Ibid.* p. 158.

las mejores bailadoras y con el que se podía culminar la coreografía improvisada. La postura en cuestión consistía en que la mujer en posición derecha ponía un pie sobre la antepierna del hombre, arrodillado ante ella<sup>50</sup>.

El poder femenino de las bailadoras de renombre tenía un precio a pagar una vez terminado. En este sentido, eran comúnmente adjetivadas de «toreras», «arriesgadas» o «cabezas huecas»<sup>51</sup> por el hecho de asumir los riesgos de adoptar momentáneamente la actitud masculina de arrogancia y chulería. El castigo era la estigmatización que lingüísticamente se expresaba a través del adjetivo «ninguna»<sup>52</sup>, que significaba «mujer inmoral y despreciable». Como no podía ser de otra manera, el arquetipo popular de la bailadora se acababa acercando al de la trabajadora sexual cuando era asociada al adjetivo definitivamente estigmatizante de «puta». Por ejemplo, una antigua bailadora explicaba cómo ella y sus correligionarias eran habitualmente «señaladas en el pueblo» por parte de mujeres mayores que en el pasado habían destacado en las mismas artes, citando para el caso el viejo refrán «puta temprana, beata tardía»<sup>53</sup>. Así pues, una vez cerrado el espacio temporal del ritual festivo se restablecían reforzadas las normas y disciplinas que mantenían los comportamientos femeninos bajo control el resto del año. Esto evidencia el carácter ambivalente de la práctica carnalesca, a medio camino entre la regulación patriarcal y la resistencia femenina<sup>54</sup>.

## DE CAN SUREDA A EL PARADO: TURISTIZACIÓN Y DESEMPODERAMIENTO FEMENINO

El modelo de feminidad ideal y anacrónica que Rusiñol representaba en sus relatos sobre los bailes campesinos fue performado física y corporalmente en el espectáculo turístico de Can Sureda. De hecho, la señora de la casa Pilar Montaner describía el baile resultante en los mismos términos de religiosidad que el pintor barcelonés, afirmando que «el señor obispo podría muy bien conceder cincuenta días de indulgencia cada vez que bailan esos bailes»<sup>55</sup>. Las características del espectáculo en sí fueron progresivamente reguladas e institucionalizadas en los años de la Gran Guerra, cuando al parecer los palos de baile como jotas o boleros cayeron definitivamente en desuso en Valldemossa en favor de las nuevas modalidades modernas identificadas con la ciudad<sup>56</sup>. Preocupada por satisfacer a sus huéspedes con un espectáculo más varado, en esta época Montaner se esforzó en atenuar la monotonía de los decaídos bailes campesinos que amenazaba con arruinar el

50. *Ibid.* p. 152.

51. *Ibid.* pp. 164 y 145.

52. *Ibid.* p. 147.

53. *Ibid.* p. 138.

54. Lewis, Clare: «Woman, Body, Space: Rio Carnival and the Politics of Performance», *Gender, Place and Culture*. 3-1 (1996), pp. 23-42.

55. Montaner, Pilar: *op. cit.* p. 22.

56. Artigues, Toni; Oliver, Gabriel: «Del ball de bot al ball d'aferat», *Maina*, 4 (1981), pp. 59-60.



espectáculo a ojos del turista. Por ejemplo, estandarizó la coreografía de los boleros para hacerlos más vistosos<sup>57</sup>.

De todas formas, la principal novedad del espectáculo de Can Sureda fue la incorporación de Joan Mercant «Sabataret», conocido como bailador del «*Bolero Vell*», la canción que Rusiñol rebautizó como El Parado. Solamente tres años después del éxito editorial de *L'illa de la calma*, Montaner incorporaba como número estrella de su espectáculo la coreografía específica de la canción que el pintor barcelonés había dado a conocer lejos de la isla<sup>58</sup>. De hecho, su ejecución especialmente lenta encajaba con el cliché turístico de la calma. Desde una perspectiva de género, el nuevo baile escenificado en Can Sureda suponía el desempoderamiento de la mujer, ya que en este caso el bailarín principal masculino marcaba el paso a las dos bailadoras que debían seguirle<sup>59</sup>.

En todo caso, la coreografía de El Parado en la que se representaba la dominación masculina y el recato sexual femenino era anterior al espectáculo turístico. En Valldemossa todo el mundo parecía tener claro que Sabataret era su principal artífice<sup>60</sup>, ya que él mismo acostumbraba a bailarlo en las fiestas patronales del pueblo<sup>61</sup>. De hecho, a principios del siglo XX era normal en Mallorca que en los bailes públicos de las plazas de los pueblos se recrearan números lentos de baile cuyos movimientos eran notablemente diferentes a los más rápidos e improvisados, los cuales gozaban de mayor adhesión popular<sup>62</sup>. Sabataret era lo que en aquella época se conocía como un maestro de baile, un bailador que inventaba estudiadas coreografías para su propia exhibición y como reclamo publicitario para las clases particulares pagadas que ofrecía a una clientela mayoritariamente burguesa y exclusivamente femenina. En Mallorca, existían maestros de baile ya en los años ochenta del siglo XIX, cuando en Palma se empezó a diferenciar el baile más refinado de la ciudad, depurado por dichos bailadores, de las modalidades improvisadas consideradas propias del campesinado<sup>63</sup>.

La configuración del espectáculo turístico de Can Sureda constituye solamente un episodio más de un proceso más amplio de reforma de la cultura popular, iniciado en el conjunto de Europa en el siglo XVI, cuando se empezaron a cancelar este tipo de expresiones<sup>64</sup>. Desde la perspectiva de género, este fenómeno de domesticación condujo precisamente al desempoderamiento femenino al privar a las mujeres de las prerrogativas de transgresión sexual en las celebraciones festivas. Seguramente, la movilidad turística no empezó a jugar un papel importante hasta bien entrado el siglo XIX, cuando la búsqueda burguesa y romántica de la autenticidad campesina

57. Bernat, Guillem: *El ball popular als segles XIX i XX*. Manacor, Escola de Mallorquí, 1993.

58. Mulet, Antoni: *op. cit.*

59. Montaner, Pilar: *op. cit.*

60. Ensenyat, Bartomeu: *op. cit.*

61. Segons Bartomeu Estaràs «Reüll», en Pizarro, Silvia: «El Parado de Valldemossa. Cent anys d'història», en VV.AA.: *El Parado de Valldemossa: Un segle d'història*. Palma, Fundació Coll Bardolet, 2009, pp. 53-85.

62. Bernat, Guillem: *op. cit.*

63. Vallcaneras, Francesc: «Valldemossa, quan la identitat és ball», en VV.AA.: *op. cit.*, pp. 35-40.

64. Burke, Peter: *op. cit.*

condujo a la revalorización positiva de una cultura popular folclorizada y resignificada en términos de particularidad regional<sup>65</sup>.

De condición social humilde<sup>66</sup>, Sabataret aceptaba formar parte del espectáculo turístico de Can Sureda sin cobrar. Lo hacía porque le daba la publicidad y el prestigio que le permitía ganarse algo de clientela entre las distinguidas huéspedes de la casa. De hecho, dos de sus alumnas más aventajadas fueron Pilar Sureda, hija de Pilar Montaner, y la joven pintora norteamericana Margaret Sweeney, con quienes acabó ejecutando el número de «El Parado» en el teatrillo de la casa<sup>67</sup>. Así pues, las mujeres campesinas eran excluidas del baile turístico refinado y solamente bailadores masculinos como Sabataret participaban de los beneficios económicos de su mercantilización. Además, en su condición de enseñante, el maestro ejercía cierto poder con relación a las mujeres como autoridad académica. Paralelamente, las antiguas bailadoras de prestigio veían esfumarse las viejas compensaciones a las desigualdades de género.

Más tarde, cuando el combo conjuntado por Pilar Montaner se convirtió en una compañía que buscaba actuar fuera de los muros de Can Sureda el poder de los integrantes masculinos sobre las bailadoras se acentuó. Con la profesionalización del baile regional y su definitiva orientación al beneficio económico, el poder en su seno se masculinizó. El salto a la actividad remunerada fuera de la casa de Pilar Montaner fue forzado en 1927 por el cierre de sus dependencias debido a problemas económicos<sup>68</sup>. Faltos del escenario y la audiencia que le propiciaban las estancias de la familia Sureda-Montaner, uno de los jóvenes músicos habituales del espectáculo, Tomeu Estaràs «Reüll», decidió trasladar su actividad musical al Hotel Turismo, el pequeño establecimiento que desde 1917 regentaban sus padres en Valldemossa<sup>69</sup>.

El joven Reüll conocía bien el potencial turístico de la música, ya que desde adolescente había tocado el violín para los huéspedes del establecimiento de sus padres<sup>70</sup>. Con toda esta experiencia acumulada y en una actitud ciertamente empresarial decidió salvar el espectáculo turístico de autenticidad local y trasladarlo al hotel familiar, erigiéndose en el nuevo líder del grupo. En las veladas del Hotel Turismo coincidió con Bartomeu Calatayud<sup>71</sup>, principal concertista de guitarra de Mallorca en la época. Juntos empezaron a trabajar en la recopilación de partituras y arreglo de la música asociada al baile campesino, hasta conformar un repertorio suficientemente amplio<sup>72</sup>. Con una finalidad básicamente comercial, estos hombres crearon la nueva agrupación de baile regional que decidieron llamar «Parado de Valldemossa». Si el matrimonio Sureda Montaner había adaptado el antiguo baile

65. Bendix, Regina: *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1997.

66. Estaràs, Rafel: *Personatges de Valldemossa: Una relació entranyable*. Palma, Lleonard Muntaner, 2001.

67. Montaner, Pilar: *op. cit.*

68. Bosch, Maria C.: *op. cit.*

69. Juan, Francisca: «L'hostal de can Reüll», *Plecs de cultura popular*, 5 (1995), pp. 24-25.

70. Hernández de Góncor, Federico: *Hay una isla en mi vida!* Palma, Nueva Balear, 1948.

71. Weber, Martha: *Ihr glücklichen augen! Drei Blätter aus meni em Wanderbuche*. Zürich, Verein gute schriften, 1940.

72. Estaràs, Rafel: *op. cit.*

popular a los gustos refinados de sus distinguidos invitados, el tándem Reüll-Calatayud lo estaba transformando en un producto de consumo de masas.

En este proceso, Sabataret fue instaurado como maestro de los jóvenes bailadores y bailadoras de Valldemossa que se iban integrando en la agrupación. Para entonces, la figura de la bailadora había sido apartada a un papel casi testimonial, casi como cuerpo decorativo que simplemente tenía que cumplir con la disciplina impuesta por los nuevos directores artísticos masculinos. En la nueva tradición inventada<sup>73</sup>, caía en el olvido el viejo ritual de inversión carnavalesca en el que la mujer detentaba momentáneamente el poder.

## LA MUJER MALLORQUINA SANTIFICADA: BAILE REGIONAL Y DISCIPLINA DE GÉNERO

La escenificación de la mujer mallorquina en términos de recato sexual y subordinación social en los números de baile de Can Sureda evolucionó y se desarrolló más allá del turismo gracias a la actividad llevada a cabo por El Parado. Poco a poco, la agrupación fue actuando también para públicos locales, especialmente para la burguesía palmesana y las generaciones jóvenes que no habían vivido la antigua tradición carnavalesca del baile. Fue entonces que el modelo turístico de mujer anacrónica representada en términos religiosos empezó a ser asimilado y naturalizado por la población de Mallorca. La exagerada e irónica representación de la bailadora que Rusiñol hizo en su momento empezó poco a poco a ser tomada en serio.

El gran momento inaugural de este proceso de encarnación corporal del arquetipo regional a través del baile se produjo con motivo de la canonización en 1930 de la beata oriunda de la isla Catalina Tomàs. En efecto, tras el anuncio del Vaticano, las autoridades políticas y culturales de buena parte de Mallorca decidieron fomentar la recuperación de los antiguos bailes populares a través de nuevas agrupaciones folclóricas. Al ser la llamada «santa mallorquina» originaria de Valldemossa, se decidió ya en 1929 desplazar en su honor la fecha de las veraniegas fiestas patronales del pueblo<sup>74</sup>. En el nuevo formato festivo creado adrede, la ya habitual verbena de música variada a cargo de bandas de vientos de metal fue substituida por una velada de «baile mallorquín» en la que «los aficionados del pueblo» cantaron «los boleros antiguos del Parado» y se premió «a las parejas de baile mejor vestidas». A través del formato de concurso controlado por un jurado, las autoridades locales ejercían mayor control de las fiestas y dirigían el proceso de construcción de la nueva identidad regional<sup>75</sup>. En el nuevo certamen folclórico fue especialmente comentada la actuación de las hermanas Fortuny, instruidas por el maestro Sabataret<sup>76</sup>.

73. Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (Eds.): *L'invent de la tradició*. Vic, EUMO, 1988.

74. Serrano, Antonia: «Vint-i-cinc anys de festa a Valldemossa», *Miramar* 101 (2010), p. 21.

75. Uría, Jorge (Ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

76. Cañellas, Francesca; Serrano, Antonia: «Les possessions pioneres en el costum d'estiuejar», *Plecs de cultura popular*. 5 (1995) pp. 28-32.

Al parecer, el canon que siguieron tanto el jurado como la mayoría de participantes era el establecido por la agrupación El Parado.

Una vez canonizada Catalina Tomàs en 1930, el modelo de celebración ensayado en Valldemossa fue exportado a Palma, donde el ayuntamiento organizó un gran concurso de baile de ámbito insular en el que el premio a mejor pareja fue a parar a los representantes de El Parado, *ex aequo* con otra pareja<sup>77</sup>. A pesar de que el galardón fue compartido, la agrupación valldemosina fue la más admirada. Según uno de los asistentes, que posteriormente se erigió como uno de los principales promotores del baile regional ya durante el franquismo, «muchas agrupaciones adoptaron el ritmo impuesto por Sabataret porque tuvo mucho éxito»<sup>78</sup>. Así pues, con el beneplácito de las autoridades y los jurados de los diferentes certámenes, el estilo de baile turístico de Can Sureda fue tomado como modelo a seguir por la población local en toda la isla. En todo este proceso también se aprehendía toda la carga social de género del baile que Santiago Rusiñol empezó a establecer en los relatos turísticos sobre Mallorca. Con las nuevas coreografías ahora significadas como propiamente mallorquinas, se recreaba corporalmente una feminidad regional prototípica presentada en términos de decencia burguesa.

En el contexto de la canonización de Catalina Tomás, una de las personalidades más destacadas del jurado del concurso de Palma, Josep Maria Tous Maroto, pretendió fijar aquel mismo año el nuevo modelo de mujer regional con la publicación y escenificación de una comedieta lírica titulada *La santa pagesa*<sup>79</sup>, en la que se representaba la vida de la nueva santa. En su propuesta teatral, el literato y dramaturgo palmesano de estilo regionalista se centraba en la infancia y adolescencia de la santa, cuando se dedicaba a las labores del campo. Ello suponía una novedad con respecto a las hagiografías precedentes, que relataban con más detenimiento su posterior época como monja<sup>80</sup>. Al calificarla de «cosechadora», la encuadraba socialmente como jornalera recolectora de la aceituna<sup>81</sup>, es decir, como parte de los estratos más humildes del campesinado. En este aspecto, las anteriores biografías tampoco coincidían. Por ejemplo, en la reeditada versión de Antoni Despuig publicada por primera vez en 1816, Catalina Tomás era presentada como una campesina de clase media que en su orfandad había sido acogida por sus tíos propietarios de una finca<sup>82</sup>.

Tous caracteriza a Catalina Tomàs como una cosechadora de aceituna porque uno de sus principales objetivos era retratar este colectivo social, que aparecía en la comedieta a través de los múltiples personajes que la acompañaban en sus actividades. Más concretamente, las compañeras de la pequeña Catalina eran presentadas como temporeras «venidas desde el llano» central de Mallorca.<sup>83</sup>

77. *La Almudaina* 29 y 31 julio 1929.

78. Lo decía Jaume Company, posterior director de la agrupación Aires Mallorquins. En Ortega, Caterina «Mestre Jaume Company: Aires mallorquins 50 anys», *Lluch*, 759 (1990) pp. 25-27.

79. Tous, Josep M.: *La santa pagesa*. Palma, Amengual i Muntaner, 1930.

80. Despuig, Antoni: *Vida de la beata Catalina Tomás*. Palma, Felipe Guasp, 1930.

81. Tous, Josep M.: *op cit.*, p. 27.

82. Despuig, Antoni: *op. cit.*

83. Tous, Josep M.: *op cit.*, p. 7.

En el contexto de 1930 este era un perfil social reconocible, el de las mujeres jóvenes y solteras de condición humilde que en los meses de otoño e invierno se desplazaban a las fincas de las montañas para trabajar en la cosecha de la aceituna<sup>84</sup>. Allí se alojaban en pequeñas casetas separadas de la casa solariega y se encargaban de unos trabajos considerados especialmente duros. De hecho, la cosecha de la aceituna se llevaba a cabo en condiciones climáticas adversas de frío, viento y frecuente lluvia. Por otra parte, el trabajo en sí requería un gran esfuerzo físico, ya que las aceitunas se recogían del suelo y se dejaban en pesadas cestas que las jornaleras acarreaban consigo. Todo ello hacía de las temporeras un colectivo frecuentemente conflictivo que protagonizó diversas huelgas en el contexto inflacionario de la Primera Guerra Mundial<sup>85</sup>, y durante la Segunda República ya con más transcendencia mediática y política<sup>86</sup>.

A pesar de que Tous denunció en su momento la ironía de *L'illa de la calma* como un desprecio a Mallorca y su población<sup>87</sup>, *La santa pagesa* ofrecía una visión idealizada del trabajo de las temporeras directamente extraída de la narrativa turística de Rusiñol. Por ejemplo, el coro de cosechadoras decía «qué alegre es recolectar, siempre que hay buena cosecha e ir cantando de vuelta sin preocupaciones ni sufrimientos»<sup>88</sup>. En este sentido, la misma santa era postulada como ejemplo de la capacidad de trabajo cuando sobre ella sus compañeras temporeras comentaban que «con el trabajo es tan intensa que le rinde más que a la gente cuando lo hace a destajo». Finalmente, las mismas temporeras insinuaban la ayuda sobrenatural de los ángeles al concluir que «lo que hace parece imposible, igual que si una mano invisible la estuviera ayudando»<sup>89</sup>. De todas formas, esta oda a la productividad descansada de Catalina Tomàs contrastaba con el desprecio que la futura santa mostraba hacia el trabajo campesino en la previa hagiografía de Despuig, molesta por vivir en el campo y no poderse dedicar a la oración en las iglesias y conventos de Palma. Así pues, en 1930 Tous remodelaba el mito de Catalina Tomás con el objetivo de proponerla como modelo de productividad económica y conformismo social dirigido a las combativas jornaleras recolectoras de aceituna.

Por otra parte, *La santa pagesa* también relacionaba la figura de Catalina Tomás con el baile popular de palos como jotas, copeos, boleros o mateixes. Por esta razón, las temporeras aparecían en escena bailando y cantando «las agradables mateixes son un baile mallorquín»<sup>90</sup>. Igual que Rusiñol, Tous vinculaba el carácter innato de la población de Mallorca con los bailes campesinos recreados en las escenas teatrales, haciendo decir a las temporeras que «el cante enseña el fondo de nuestra alma»<sup>91</sup>. Sin embargo, la introducción de estos palos de baile en la obra era completamente

84. Genovard, Bàrbara: *Tall de dones*. Palma: IEB, 1989.

85. Peñarrubia, Isabel: «Jornaleres i obreres a Mallorca durant els segles XIX i XX», en Ginard, David: *op cit.* pp. 53-97.

86. Suárez, Manel: *La vaga de les collidores d'oliva de Calvià el 1932*. Palma, Lleonard Muntaner, 2018

87. Casacuberta, Margarida: *op. cit.*

88. Tous, Josep M.: *op cit.*, p. 23.

89. *Ibid.* p.13.

90. *Ibid.* p. 11.

91. *Ibid.* p. 15.



anacrónica, ya que Catalina Tomàs vivió en el siglo XVI, cuando dichas danzas aún no existían. La razón por la que el dramaturgo palmesano estableció en su texto una relación clara entre el baile y la santa respondía a la mala reputación que las temporeras tenían por su supuesta relajación moral en lo que se refería al baile y a su sexualidad en general.

En efecto, las cosechadoras de la aceituna tenían fama de ser buenas bailadoras y la dramaturgia de Tous recreaba el día después de un baile improvisado en las casetas donde se alojaban, cuando tenían que afrontar una larga jornada de trabajo después de haber danzado hasta altas horas de la noche. Entonces la obra recreaba lo que en la época se conocía como un baile de casetas, que se daba cuando los mozos de los alrededores irrumpían en las humildes moradas de las temporeras para pedirles baile de forma casi clandestina. Estos bailes se solían llevar a cabo al son de simples «palmas y golpes sobre latas o una mesa»<sup>92</sup> o «con cucharas y tenedores»<sup>93</sup>. Esta precariedad instrumental contrastaba con la pasión desplegada corporalmente y por el tono erótico de las canciones. Todo ello se explicaba por el hecho de que las jóvenes jornaleras se encontraban lejos de casa y de la tutela de sus padres, por lo que disfrutaban de mayor libertad para el cortejo. A diferencia de las cuadrillas de jóvenes que visitaban las casas particulares de los pueblos en Carnaval, en las casetas no se tenía que pedir permiso a unos padres ausentes. Así pues, Tous planteaba la figura de Catalina Tomás como modelo de decoro y castidad para unas mujeres jóvenes asociadas al peligro de promiscuidad sexual. De hecho, en los pueblos de montaña a estas temporeras se las denominaba despectivamente «gallufes»<sup>94</sup>, que significaba mujer impulsiva o arriesgada y respondía al mismo estereotipo con el que se había estigmatizado a las buenas bailadoras.

A pesar de los peligros morales socialmente reconocidos que entrañaban los bailes en las casetas, en la obra de Tous no se especificaba en ningún momento la presencia de hombres.<sup>95</sup> En consecuencia, el baile exclusivamente femenino era presentado como una diversión inocente de carácter más bien deportivo, como «un honesto pasatiempos»<sup>96</sup>. De hecho, a pesar de su fama de «busconas», la comedieta en cuestión presentaba a las temporeras como mujeres fieles a sus pretendientes en sus pueblos de procedencia, por ejemplo cuando a modo de coro cantaban «estoy enamorada, y tengo prisa de partir»<sup>97</sup>.

Una vez habían sido desvinculadas de los riesgos sexuales que podían deshonorar la región, las temporeras de la aceituna ya podían ser presentadas en *La santa pagesa* como «hijas de esta tierra»<sup>98</sup>, es decir, como modelo de mujer regional íntimamente asociada a lo que se vino a denominar «querido campesinado de buenos costumbres tesoro». En este sentido, la identificación de la región con la mujer campesina culminaba en la obra de Tous cuando, al final del texto, Mallorca como región se

92. Ensenyat, Bartomeu: *op. cit.* p. 141.

93. Tous, Josep M.: *op. cit.*, p. 9.

94. Alcover, Antoni M.; Moll, Francesc de B.: *Diccionari català-valencià-balear. Tom 6*. Palma: Moll, 2006, p. 325.

95. Tous, Josep M.: *op. cit.*, p. 10.

96. *Ibid.* p. 12.

97. *Ibid.* p. 17.

98. *Ibid.* p. 5.

transfiguraba en una campesina que ataviada con la indumentaria típica loaba la figura de Catalina Tomàs, definida como «lirio azul del campesinado con perfume de santidad»<sup>99</sup>. Así pues, la dramaturgia de Tous establecía un vínculo íntimo entre la figura de la santa, el colectivo de temporeras de la aceituna y los antiguos bailes del campesinado, todo ello con la voluntad de desplazar a la esfera de la moralidad religiosa la protesta social y la transgresión sexual que representaban las gallufes y sus bailes. Con su dramaturgia, Tous consagraba definitivamente la santificación de la mujer regional mallorquina, incluso de las gallufes. En este sentido, la centralidad simbólica de la mujer campesina de condición humilde en la representación de la región, obligaba a quienes encajaban con este perfil a seguir unos patrones de comportamiento especialmente rígidos y coercitivos<sup>100</sup>.

## BAILADORAS DE EL PARADO: MUJERES MODERNAS CAMUFLADAS BAJO EL MANTO REGIONAL

A pesar de los objetivos disciplinarios con los que fue planteado el nuevo modelo de mujer regional, las bailadoras supieron identificar y aprovechar oportunidades para conseguir mayores cuotas de poder y ciertos espacios de emancipación. Por ejemplo, María Vila «Nadal», bailadora de El Parado entre 1930 y 1946, explicaba cómo las bailadoras de la agrupación consiguieron desarrollar a través de su actividad cierta vida nocturna al margen del control patriarcal<sup>101</sup>. Al igual que las temporeras de la aceituna, las modernas bailadoras salían de su pueblo gracias a su trabajo y escapaban así de la vigilancia de sus padres. En este sentido, Nadal afirmaba que «mi madre no permitía que saliese por las noches hasta muy tarde en el pueblo, pero hacía la vista gorda cuando a las tres de la madrugada volvíamos de otros pueblos donde habíamos actuado». En la práctica cotidiana de exhibición folclórica, el carácter regional de su actividad asociado a la inocencia social y sexual era aprovechado por las bailadoras como escudo para defenderse del chismorreo de sus vecinas mayores, ya que una salida con la agrupación de baile despertaba pocas sospechas y evitaba que en el pueblo «se murmurase mucho». De esta manera, camufladas bajo el manto de la cultura regional, estas mujeres podían desarrollar su subjetividad sexual hasta el punto de provocar los «celos de los novios»<sup>102</sup>.

Por otra parte, la colaboración con El Parado también permitió a las bailadoras viajar a la península. Sobre una visita a Madrid en 1934, Nadal se acordaba especialmente de la remuneración, llegando a afirmar que «a las chicas nos dieron diez duros y yo me compré unos zapatos». En efecto, a pesar de una evidente discriminación salarial con respecto de sus compañeros, las bailadoras también recibían considerables ingresos por sus actuaciones. De esta manera, gozaban de mayor independencia económica

99. *Ibid.*

100. Salvando las distancias, un fenómeno similar ha sido identificado por Partha Chatterjee para el caso de la mujer burguesa hindú en la India postcolonial recién independizada Chatterjee, Partha: *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Oxford University Press, 1993.

101. Entrevista por Rafael Estaràs en Estaràs, Rafael: *op. cit.*, pp. 107-108.

102. *Ibid.*

y participaban de la nueva cultura de consumo. En este sentido, Nadal siempre se identificó como mujer trabajadora, llegando a afirmar que la única razón por la que dejó la agrupación fue que «tenía que escoger entre el oficio de bordadora y el de bailadora»<sup>103</sup>. Además, también comentaba que nunca dejó que los celos de los novios, en plural, interfiriesen en su dedicación al baile, dejando claro que nunca supeditó su vida profesional a las relaciones de pareja.

Entonces, todo indica que la participación en las agrupaciones de baile regional como El Parado permitía a no pocas mujeres llevar una vida de movilidad geográfica, sociabilidad nocturna, independencia económica y consumo mercantilizado que en la práctica coincidía con el modelo de mujer moderna que precisamente quería contrarrestar la nueva propuesta de feminidad regional. Por esta razón, los redactores de la revista regionalista *La Nostra Terra* se quejaban de la actitud incoherente de las bailadoras de las nuevas agrupaciones surgidas a partir de 1930. Más concretamente, denunciaban que se ataviaban «con las modas de la ciudad» y llevaban «el cabello cortado a lo garçon». Según los redactores de la revista, en lugar de performar en su actuación el «esplendor folclórico» y «la más pura autenticidad», ejecutaban un baile ridículo «hecho en la ciudad moderna con campesinas de guardarropa» comparable a «un disfraz de carnaval»<sup>104</sup>. Al parecer, las nuevas prácticas de transgresión femenina ligadas al arquetipo de la mujer moderna colonizaron el movimiento regionalista de recuperación del baile regional en Mallorca. De hecho, igual que en el resto de Europa, en la isla no son pocos los referentes de mujeres que en esta época adoptaron el estilo de vida más independiente<sup>105</sup>. De hecho, la contradicción entre los imaginarios regionales de origen turístico y las prácticas de género llevadas a cabo en su seno por las mujeres, ha sido identificada en la actividad posterior de Coros y Danzas de la Sección Femenina, donde la ideología misógina sobre el papel contrastaba con el empoderamiento femenino en la práctica<sup>106</sup>. Este fenómeno se ha detectado también en la participación femenina en las organizaciones políticas de derechas de la primera mitad del siglo XX, por ejemplo, en el caso del propagandismo católico<sup>107</sup>.

Con anterioridad a la Guerra Civil, todo apunta a que la imposibilidad de adquirir una voz propia en el seno del encuentro turístico y la cultura regional, no evitaba que las bailadoras de las agrupaciones folclóricas desplegaran un rico abanico de tácticas subalternas de práctica cotidiana en términos de Michel de Certeau<sup>108</sup>. Al menos en este periodo, las bailadoras utilizaban las reglas y productos propios de la cultura regional para acceder a una cierta modernidad de género, aunque solo fuera de forma discreta y casi invisible. Esto puede ser entendido como un acto de mimesis,

103. *Ibid.*

104. *La nostra terra*, octubre 1933, p. 386.

105. Peñarrubia, Isabel: *Les dones en l'esdevenir de la història de les Illes Balears (1600-1936)*. Palma, Lleonard Muntaner, 2022.

106. Jordan, Daniel: *Coros y Danzas Folk Music and Spanish Nationalism in the Early Franco Regime (1939-1953)*. Oxford University Press, 2023.

107. Moreno, Mónica: «Mujeres, clericalismo y asociacionismo católico», en Cueva, Julio; López, Ángel (Eds.): *Clericalismo y asociacionismo católico en España de la Restauración a la Transición*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2005, pp. 107-131.

108. Certeau, Michel de: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California, 1988.

en términos de Homi Bhabha<sup>109</sup>. Como si de un mimo mudo se tratara, la bailadora se integraba en el escenario regional impuesto y en su actuación encontraba oportunidades para saltarse el guion preestablecido e improvisar su propio personaje. En la *performance* corporal cotidiana del modelo preestablecido de mujer regional sexualmente recatada y socialmente conformada, las jóvenes bailadoras no solamente materializaban con sus cuerpos las jerarquías de género con la repetición disciplinada de los arquetipos asignados. Tal y como ha señalado Judith Butler, el mismo proceso de performatividad de los roles establecidos también genera oportunidades para escapar de la disciplina social<sup>110</sup>.

## CONCLUSIONES

La movilidad turística incrementada a principios de siglo XX fue clave en la configuración histórica de un modelo de mujer regional con el que se quiso contrarrestar la desestabilización de los órdenes de género en el momento de mayor impacto mediático del sufragismo. Los imaginarios recreados en la literatura de viajes sobre unas relaciones de género supuestamente más sanas en los destinos visitados se fijaron especialmente en los bailes populares, a la par que se alimentaban de las narrativas turísticas de búsqueda de la autenticidad local y de huida a anacrónicos paraísos sociales y morales.

Un examen más profundo de los rituales de baile entre el campesinado a principios del siglo XX, combinado con la reconstrucción microhistórica de su proceso de turistización con posterioridad a la Primera Guerra Mundial, nos revelan que la crisis de los viejos arquetipos de género no explica enteramente la propuesta del nuevo modelo de mujer regional. En este sentido, hay que tener en cuenta que los bailes preturísticos constituían rituales carnavalescos de inversión de las jerarquías y compensación de las desigualdades de género. El proceso de su reconversión en espectáculo turístico no solamente supuso la performatividad corporal de los imaginarios turísticos a través de su repetición física escenificada. También se produjo en el marco de procesos más amplios de reforma de la cultura popular en los que se intentaba borrar cualquier rastro de transgresión femenina. En estas dinámicas disciplinarias jugaron un papel muy importante los intermediarios locales organizadores de la atracción turística previamente implicados en la domesticación de la cultura popular. Por tanto, la configuración histórica de estos espectáculos y su posterior reconversión en exhibiciones folclóricas revela que el nuevo baile regional no solamente pretendía frenar la introducción en las periferias provinciales de nuevos modelos modernos de mujer procedentes de los centros metropolitanos. También respondía a la necesidad de depurar los viejos comportamientos de las mujeres campesinas más alejadas de los prototipos burgueses de decencia femenina. Con el baile regional, el ideal de mujer campesina socialmente obediente y sexualmente

109. Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. Londres, Routledge, 1994.

110. Butler, Judith: *Bodies That Matter*. Nueva York, Routledge, 1993.

recatada se performativizaba tan sistemáticamente que se acercaba a unos efectos naturalizantes.

Aun así, esta reconversión de la vieja cultura de rebeldía popular carnavalesca en regímenes turísticos de disciplina de género no fue completa. Las mujeres campesinas no se quedaron de brazos cruzados. En un primer momento, las generaciones mayores negaron sistemáticamente de la autenticidad de las nuevas tradiciones inventadas, claramente diferenciadas de los patrones de comportamiento festivo aprendidos en los entornos familiares y vecinales. Más tarde, las mujeres más jóvenes que participaban del espectáculo regional consiguieron aprovechar las oportunidades de desarrollo personal y semanicación individual que les brindaba su imprescindible participación en las agrupaciones, hasta el punto de actuar, bajo una apariencia de tradicionalismo, como verdaderas mujeres modernas.



## REFERENCIAS

- Albareda, Anselm: *Guía de Mallorca: Recuerdo del Grand Hotel*. Palma, Amengual y Muntaner, 1905.
- Alcover, Antoni M.; Moll, Francesc de B.: *Diccionari català-valencià-balear. Tom 6*, Palma, Moll, 2006.
- Archilés, Ferran: «“Hacer región es hacer patria”. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, 64 (2006), pp. 121-147.
- Aresti, Nerea: *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbo, Euskal Herriko Unibertsitatea, 2001.
- Aresti, Nerea: «La mujer bohemía moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte», *Dossiers feministas*, 10 (2007), pp. 173-185.
- Artigues, Toni; Oliver, Gabriel: «Del ball de bot al ball d'aferrat», *Maina*, 4 (1981), pp. 59-60.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and his World*. Indiana University Press, 1984.
- Baranowski, Shelley: *Strength Through Joy: Consumerism and Mass Tourism in the Third Reich*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Bendix, Regina: *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1997.
- Bernat, Guillem: *El ball popular als segles XIX i XX*. Manacor, Escola de Mallorquí, 1993.
- Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. Londres, Rotledge, 1994.
- Bosch, Maria C.: «El retrat desconegut de Pilar Montaner i Maturana», en Montaner, Pilar: *Pilar Montaner memòries*. Palma, Ajuntament de Palma, 2010.
- Burke, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991.
- Butler, Judith: *Bodies That Matter*. Nueva York, Routledge, 1993.
- Cañellas, Francesca; Serrano, Antonia: «Les possessions pioneres en el costum d'estiuejar», *Plecs de cultura popular*, 5 (1995), pp. 28-32.
- Casacuberta, Margarida: «Introducció» en Rusiñol, Santiago: *Des de Les Illes*. Barcelona, Abadía de Montserrat, 1999.
- Certeau, Michel de: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California, 1988.
- Chatterjee, Partha, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Oxford University Press, 1993.
- Cirer, Joan C.: *La invenció del turisme de masses a Mallorca*. Palma, Documenta, 2009.
- Dario, Rubén: *La isla de oro*. Barcelona, JRS, 1978.
- Despuig, Antoni: *Vida de la beata Catalina Tomás*. Palma, Felipe Guasp, 1930.
- Ensenyat, Bartomeu: *Folklore de Mallorca: Danzas. música. ritos y costumbres*. Palma, Escuela de Música y Danza de Mallorca, 1975.
- Estaràs, Rafel: *Personatges de Valldemossa: Una relació entranyable*. Palma, Lleonard Muntaner, 2001.
- Genovard, Bàrbara: *Tall de dones*. Palma: IEB, 1989.
- Ginard, David (ed.): *Dones, treball i moviment obrer: Europa, Espanya, Illes Balears 1868-1936*. Palma, Documenta, 2022.
- Hernández de Góncor, Federico: *Hay una isla en mi vida!* Palma, Nueva Balear, 1948.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (eds.): *L'invent de la tradició*. Vic, EUMO, 1988.
- Hopkin, David: «Regionalism and Folklore» en Nuñez, Xosé M.; Storm, Eric (eds.): *Regionalism and Modern Europe: Identity Construction and Movements from 1890 to the Present Day*. Londres, Palgrave, 2019, pp. 43-65.

- Juan, Francisca: «L'hostal de can Reüll», *Plecs de cultura popular*, 5 (1995), pp. 24-25.
- Jordan, Daniel: *Coros y Danzas Folk Music and Spanish Nationalism in the Early Franco Regime (1939-1953)*. Oxford University Press, 2023.
- Lewis, Clare: «Woman, Body, Space: Rio Carnival and the Politics of Performance», *Gender, Place and Culture*, 3-1 (1996), pp. 23-42.
- Martínez del Fresno, Beatriz: «Introduction: Researching dance under Franco's dictatorship», en Martínez del Fresno, Beatriz; Vega, Belén (eds.): *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Turnhout, Brepols, pp. 9-36.
- McClintock, Anne: *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Nueva York, Routledge, 1995.
- Montaner, Pilar: *Pilar Montaner memorias*. Palma, Ajuntament de Palma, 2010.
- Montesinos, Miguel A.: «¿Saber bailes o saber bailar? Del baile tradicional a los bailes típicos regionales», *Revista de folklore*, 439 (2018), pp. 12-18.
- Moreno, Mónica: «Mujeres, clericalismo y asociacionismo católico», en Cueva, Julio; López, Angel (eds.): *Clericalismo y asociacionismo católico en España de la Restauración a la Transición*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2005, pp. 107-131.
- Mulet, Antoni: *El baile popular en Mallorca*. Palma, Mossèn Alcover, 1956.
- Ortega, Caterina: «Mestre Jaume Company: Aires mallorquins 50 anys», *Lluch*, 759 (1990), pp. 25-27.
- Panyella, Vinyet, «Estudis preliminars», en Rusiñol, Santiago: *L'illa de la calma*. Palma, Ensiola, 2004.
- Peñarrubia, Isabel: «Jornaleres i obreres a Mallorca durant els segles XIX i XX», en Ginard, David (Ed.): *Dones, treball i moviment obrer: Europa, Espanya, Illes Balears 1868-1936*. Palma, Documenta, 2022, pp. 53-97.
- Peñarrubia, Isabel: *Les dones en l'esdevenir de la història de les Illes Balears (1600-1936)*. Palma, Leonard Muntaner, 2022.
- Pizarro, Silvia: «El Parado de Valldemossa. Cent anys d'història», en VV.AA. *El Parado de Valldemossa: Un segle d'història*. Palma, Fundació Coll Bardolet, 2009, pp. 53-85.
- Rojek, Chris: *Ways of Escape: Modern Transformations in Leisure and Travel*. Londres, MacMillan, 1993.
- Rusiñol, Santiago: *L'illa de la calma*. Barcelona, Antonio López, 1913.
- Rusiñol, Santiago: *Des de Les Illes*. Barcelona, Abadia de Montserrat, 1999.
- Serrano, Antonia: «Vint-i-cinc anys de festa a Valldemossa», *Miramar* 101 (2010), p. 21.
- Storm, Eric, «Tourism and the Construction of Regional Identities»m en Nuñez, Xosé M.; Storm, Eric (eds.): *Regionalism and Modern Europe: Identity Construction and Movements from 1890 to the Present Day*. Londres, Palgrave, 2019, pp. 99-119.
- Sánchez, Manuel: «Los bailes de parrandas en los límites entre Murcia y Almería: Músicas de tradición oral, del baile suelto al flamenco», *Revista de Investigación sobre Flamenco 'La madrugada'*, 12 (2015), pp. 155-282.
- Suárez, Manel: *La vaga de les collidores d'oliva de Calvià el 1932*. Palma, Leonard Muntaner, 2018.
- Thébaud, Françoise: «La Primera Guerra Mundial: ¿La era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual?», en Duby, George; Perrot, Michelle: *Historia de las mujeres en Occidente Vol. 5*. Madrid, Taurus, 1993, pp. 31-90.
- Thiesse, Anne M.: *Écrire la France: Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la libération*. Paris, Presses universitaires de France, 1991.
- Tous, Josep M.: *La santa pagesa*. Palma, Amengual i Muntaner, 1930.

- Uría, Jorge (Ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- Vallcaneras, Francesc: «Valldemossa, quan la identitat és ball», en VV.AA. *El Parado de Valldemossa: Un segle d'història*. Palma, Fundació Coll Bardolet, 2009, pp. 35-40.
- Weber, Martha: *Ihr glücklichen augen! Drei Blätter aus meniem Wanderbuche*. Zürich, Verein gute schriften, 1940.
- Young, Patrick: *Enacting Brittany: Tourism and Culture in Provincial France, 1871-1939*. Farnham, Ashgate, 2012.
- Yuval-Davis, Nira: *Gender and Nation*. Londres, Sage, 1996.
- Zuelow, Eric: *A History of Modern Tourism*. Londres, Palgrave, 2015.

# EL TRÓPICO EN EL MEDITERRÁNEO. TITO'S Y EL IMAGINARIO TURÍSTICO EN MALLORCA

## THE TROPIC IN THE MEDITERRANEAN. TITO'S AND THE TOURISM IMAGINARY IN MAJORCA

María Sebastián Sebastián<sup>1</sup>

Recibido: 31/12/2024 · Aceptado: 13/10/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.43861>

### Resumen

Tito's fue referente del ocio turístico nocturno palmesano durante prácticamente un siglo. El establecimiento parte de un edificio modesto anunciado como salón de té. En 1957 se transforma en una moderna sala de fiestas al aire libre con un proyecto de Josep Maria Sostres, que será cubierta en 1969 por Antonio Lamela. Los cambios culminarán en 1985, con su conversión en discoteca, uso que mantendrá hasta su cierre en 2020. El objetivo de este artículo es estudiar la evolución de la arquitectónica de Tito's y su representación publicitaria, con especial énfasis en la actuación de Sostres. Para ello, se analizarán los documentos de proyecto, los materiales promocionales y la producción teórica del arquitecto. Se verá cómo el equipamiento pretende conectar con un imaginario exótico y tropical que marca el inicio de una oferta turística cada vez más ajena a la realidad mediterránea.

### Palabras clave

Arquitectura contemporánea española; Arquitectura turística; Josep Maria Sostres; *ephemera*; Turismo; Islas Baleares; Ocio nocturno; Modernidad

### Abstract

Tito's was a benchmark in Palma's tourism nightlife for almost a century. It started out as a humble building advertised as a tearoom. In 1957, it was transformed into a modern open-air dance hall by Josep Maria Sostres. In 1969, Antoni Lamela covered it with a roof. Changes finished in 1985, when it was turned into a discotheque that closed its doors in 2020. The aim of this article is to study the architectural evolution of Tito's and its advertising representation, paying special attention to Sostres project. The methodology will be based on the analysis of project documents, promotional materials and theoretical texts by Sostres. Conclusions will lead to a

---

1. Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes, Universitat de les Illes Balears.  
C. e.: [m.sebastian@uib.eu](mailto:m.sebastian@uib.eu); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1826-3955>

connexion with an exotic and tropical imaginary that marks the beginning of a tourist offer that is increasingly alien to the Mediterranean reality.

### Keywords

Contemporary Spanish Architecture; Tourism Architecture; Josep Maria Sostres; Ephemera; Tourism; Balearic Islands; Nightlife; Modernity

.....



## FINAL

En octubre de 2020, la prensa mallorquina se hacía eco de la puesta a la venta de la discoteca Tito's<sup>2</sup>, ubicada entre la plaza Gomila y el paseo marítimo de Palma y flanqueada por dos de los edificios hoteleros más antiguos de la zona, el hotel Victoria (1910) y el hotel Mediterráneo (1923). El 15 de mayo de 2021, se hacía pública la compra por parte de la familia Fluxà<sup>3</sup>, propietaria de la empresa de calzado Camper y del grupo Iberostar, entre otros<sup>4</sup>. El objetivo de la adquisición era derribar el edificio existente y levantar un nuevo bloque de viviendas de uso residencial o turístico, ambos permitidos por el Plan General de Ordenación Urbana de Palma vigente en aquel momento<sup>5</sup>. De esta forma se condenaba un edificio que constituía un símbolo de la Mallorca turística de mediados del siglo XX y por el cual, según la prensa, habían pasado celebridades como Charles Chaplin, Alain Delon o Errol Flynn, y donde habían actuado artistas como Xavier Cugat<sup>6</sup>.

El 9 de junio de ese mismo año, las perspectivas de futuro del edificio tomaban otro rumbo. La prensa publicaba que el grupo Pacha gestionaría el local para incorporarlo a Lío<sup>7</sup>, una red de establecimientos que combinan propuestas gastronómicas con espectáculo de cabaret y discoteca con sedes en Ibiza, Mikonos y Londres. La iniciativa prosperó. El 2 de agosto de 2023 se inauguró el local tras una remodelación completa por parte de GRAS Reynés arquitectos que tomaba como base la recuperación de los exteriores de la década de 1980<sup>8</sup>.

Además de formar parte de la historia social reciente de la capital balear, el edificio constituye una muestra destacada de la arquitectura del ocio isleña de las últimas décadas y sus vicisitudes reflejan los cambios en las tendencias arquitectónicas y turísticas. Inaugurado en 1930, a finales de los cincuenta Josep Maria Sostres transforma Tito's en una sala de fiestas con terrazas al aire libre de inspiración

2. Ramis, Margalida: «La discoteca Tito's, en venta por 16,5 millones», *Última Hora*, 13 de octubre de 2020 [en línea] <https://www.ultimahora.es/noticias/local/2020/10/13/1204869/tito-discoteca-venta-por-millones.html> [Consultado: 21 de abril de 2024].

3. Bota, Pere: «Camper cierra un acuerdo para comprar Tito's al Grupo Cursach», *Última Hora*, 15 de mayo de 2020. [en línea] <https://www.ultimahora.es/noticias/local/2021/05/15/1265015/camper-cierra-acuerdo-para-comprar-tito-grupo-cursach.html> [Consultado: 10 de marzo de 2024]; «Camper culmina la compra de la discoteca Tito's para construir pisos», *Diario de Mallorca*, 15 de mayo de 2020 [en línea] <https://www.diariodemallorca.es/mallorca/2021/05/15/camper-culmina-compra-discoteca-tito-51867010.html> [Consultado: 10 de marzo de 2024].

4. Blázquez, Macià; Murray, Iván; Artigues, Antoni Albert: «La balearización global. El capital turístico en la minoración e instrumentación del Estado», *Investigaciones Turísticas*, 2 (2011), pp. 10-11 [en línea] <https://doi.org/10.14198/INTUR12011.2.01> [Consultado: 11 de septiembre de 2024].

5. Este fue derogado en 2023 tras el cambio de gobierno en el Ajuntament de Palma. Actualmente el urbanismo de la ciudad se rige por una revisión del PGOU de 1998.

6. A raíz de las noticias del posible cierre se recogieron testimonios del paso de diferentes celebridades, algunas de las cuales eran habituales en la isla o habían acudido por motivos profesionales. Solà, Xavi: «Tito's, el lugar donde todo era posible», *Última Hora*, 6 de junio de 2021 [en línea] <https://www.ultimahora.es/noticias/sociedad/2021/06/06/1271939/ocio-mallorca-tito-lugar-donde-todo-era-posible.html> [Consultado: 10 de marzo de 2024]; Aguado, Irene R.: «Palma cierra una página con Tito's», *Diario de Mallorca*, 26 de enero de 2023 [en línea] <https://www.diariodemallorca.es/palma/2023/01/25/palma-cierra-pagina-tito-s-81996805.html> [Consultado: 14 de marzo de 2024].

7. Marchena, Gemma: «Pachá mira hacia Palma», *Última Hora*, 9 de junio de 2022 [en línea] <https://www.ultimahora.es/noticias/local/2022/06/09/1744145/pacha-mira-hacia-palma.html> [Consultado: 10 de marzo de 2024].

8. GRAS Reynés Arquitectos: «Lío Mallorca», 2022 [en línea] <https://gras-arquitectos.com/es/proyectos/comercial/lío-mallorca/> [Consultado: 6 de abril de 2024].

caribeña. A finales de la década de 1960, Antonio Lamela cubre el espacio con una cúpula retráctil de plexiglás y casi veinte años más tarde, en pleno auge del Posmodernismo, convierte el establecimiento en discoteca.

Los equipamientos de ocio juegan un papel relevante en la construcción de la sociedad contemporánea, en la que el tiempo libre gana terreno desde principios del siglo XX debido a factores socioeconómicos como la mejora de las condiciones de trabajo y la reducción de las jornadas laborales. No obstante, la historiografía vinculada a la historia del arte y de la arquitectura tiende a dejarlos al margen<sup>9</sup>, frente a la preferencia por otras tipologías consideradas más nobles, como la vivienda o los grandes centros de la cultura. Su estudio permite conocer aspectos culturales, histórico-artísticos y socioeconómicos del espacio y tiempo en el que se desarrollan, como se verá a continuación con el caso de Tito's y las Islas Baleares. En este territorio, el tejido del ocio nocturno ha sido estudiado sobre todo desde su vertiente musical y sociológica<sup>10</sup>, mientras que la parte arquitectónica ha quedado en un segundo plano.

El presente artículo recorre la historia del equipamiento y se centra en la primera gran reconversión de Tito's por Josep Maria Sostres en la década de 1950. A través del análisis de los documentos de proyecto, de los escritos del arquitecto sobre arquitectura y de los materiales publicitarios de la sala, se estudiará la construcción física y simbólica del establecimiento y de qué manera ambas se conjugan para crear un imaginario tropical alineado con corrientes internacionales, que se diluirá con posteriores reformas. Todo lo anterior permitirá situar la obra en la órbita de las producciones del ocio coetáneas construidas en Mallorca, su relación con modelos ajenos a la realidad local y su normalización dentro de la oferta turística del Mediterráneo.

9. El estudio histórico-artístico de los equipamientos de ocio nocturno es muy reciente y poco habitual. De las diferentes tipologías arquitectónicas, la discoteca es la que más ha llamado la atención de la academia. En concreto, las diseñadas en las décadas de 1960 y 1970 en Italia por arquitectos de vanguardia. Para una revisión historiográfica del impacto del diseño de estos locales en la práctica arquitectónica, *vid.* Darò, Carlotta: «Night-clubs et discothèques: visions d'architecture», *Intermédialités*, 14 (2009), pp. 85-103. <https://doi.org/10.7202/044411ar> [Consultado: 3 de julio de 2024]. En los últimos años, algunas instituciones han acogido exposiciones que indagan en el diseño de interiores de las discotecas. Es el caso de «Radical Disco: Architecture and Nightlife in Italy, 1965-1975» celebrada en el ICA de Londres en 2015, *vid.* «Radical Disco», *Domus*, 12 de diciembre de 2015 [en línea] [https://www.domusweb.it/en/news/2015/12/12/radical\\_disco\\_architecture\\_and\\_nightlife\\_in\\_italy\\_1965\\_1975.html](https://www.domusweb.it/en/news/2015/12/12/radical_disco_architecture_and_nightlife_in_italy_1965_1975.html) [Consultado: 4 de julio de 2024]. También de «Night Fever. Designing Club Culture -1960Today» que pudo verse en el Vitra Design Museum en 2018, *vid.* Vitra Design Museum: «Night Fever. Designing Club Culture 1960-Today», 2018 [en línea]: <https://www.design-museum.de/en/exhibitions/detailpages/night-fever-designing-club-culture-1960-today.html?desktop=674&cHash=da0ef4b5f184f74954f633ee8f7edfa5> [Consultado: 4 de julio de 2024].

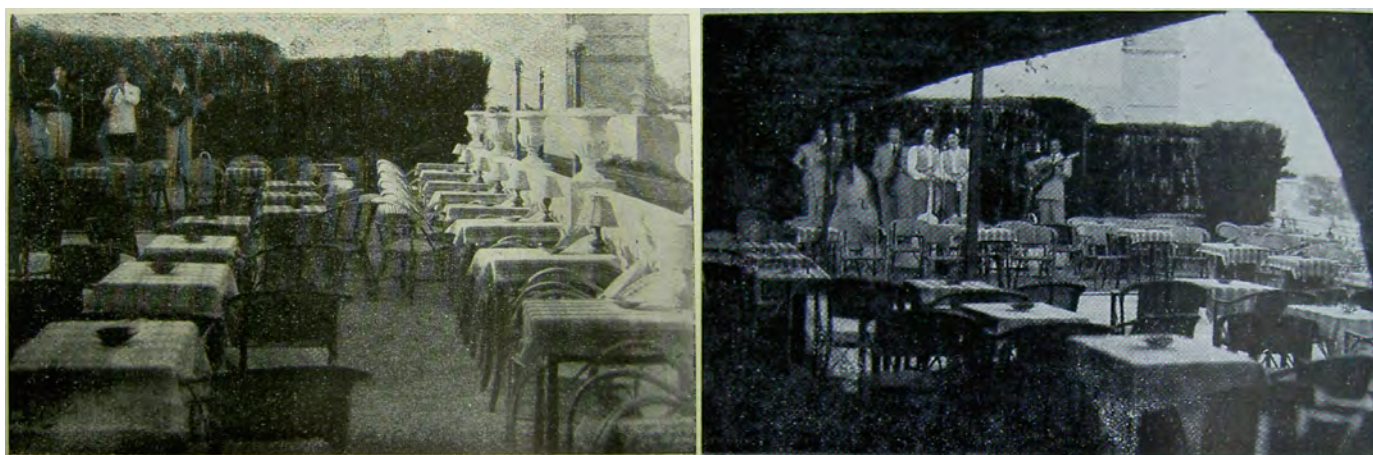
10. Tomeu Canyelles ha estudiado las relaciones entre turistas, población local y circuito musical en las Islas. *Vid.* Canyelles Canyelles, Tomeu: «Música i turisme a Mallorca», en Serra Busquets, Sebastià; Mayol Arbona, Gabriel: *Turisme cultural: anàlisi, diagnòstic i perspectives de futur*. Palma: Conselleria de Model Econòmic, Turisme i Treball, Agència d'Estratègia Turística de les Illes Balears, 2020, pp. 347-364; Canyelles Canyelles, Tomeu; Mulet, Tomeu: *L'objecte sonor: 60 anys de grafisme musical a Mallorca*. Palma, Consell de Mallorca. Departament de Cultura, Patrimoni i Esports, 2016. También Francesc Vicens también ha analizado el tejido musical de la década de los sesenta en Mallorca. *Vid.* Vicens, Francesc: *Paradise of Love o l'illa imaginada*. Palma, Edicions Documenta Balear, 2012.

## TITO'S: SALÓN DE TÉ

Según Canyelles, Tito's se inaugura en la década de 1920<sup>11</sup>. En publicaciones históricas, las noticias más antiguas sobre el local que se han podido localizar son las de Antonio Ramis Nadal quien, en *Mallorca a la vista. Guía de la ciudad y de la isla* (1946), se refiere a Tito's como un «salón de té»<sup>12</sup>. En 1950, la *Guía oficial de la Egregia, Muy Noble y Leal Ciudad de Palma de Mallorca* explica:

Sala inaugurada en 1930 con magnífica terraza sobre el puerto, en la que actúan atracciones nacionales y extranjeras con orquestas de música moderna. Celebra diariamente dos sesiones: por la tarde de 6 a 9'30 y por la noche a partir de las 10'30<sup>13</sup>.

El texto se acompaña de dos imágenes de la terraza, ocupada por mesas y sillas de mimbre. Al fondo, unos músicos de pie se alinean ante un seto. Una balastrada rematada con hidrias cierra el encuadre por la derecha (FIGURAS 1 Y 2).



FIGURAS 1 Y 2. TERRAZA DE LA SALA DE FIESTAS «TITOS», C. 1950. MUNTANER BUJOSA, JUAN: *GUÍA OFICIAL DE LA EGREGIA, MUY NOBLE Y LEAL CIUDAD DE PALMA DE MALLORCA*. PALMA, AYUNTAMIENTO DE PALMA, 1950, P. 173

El calificativo de «salón de té» se repite en varios folletos publicitarios de la sala. No están fechados, pero su diseño y tipografía apuntan a que son anteriores a la reforma de Sostres. En algunos de ellos, esta denominación convive con las de *night club* y *boîte* y se indica que se celebran espectáculos por la tarde y de madrugada<sup>14</sup>.

No ha sido posible localizar planos del estado inicial. Es probable que no distara mucho de la planta incluida en la licencia de obras que Antonio Capllonch Betti solicita como promotor para «cambiar dos tabiques y colocar dos jácenas», con

11. Canyelles Canyelles, Tomeu: «Música i turisme...», p. 350.

12. Ramis Nadal, Antonio: *Mallorca a la vista. Guía de la ciudad y de la isla*. Palma, Antonio Ramis Nadal, 1946, p. 161.

13. Muntaner Bujosa, Juan: *Guía oficial de la Egregia, Muy Noble y Leal Ciudad de Palma de Mallorca*. Palma, Ayuntamiento de Palma, 1950, p. 174.

14. Biblioteca Lluís Alemany, Y-1 (246)/19.

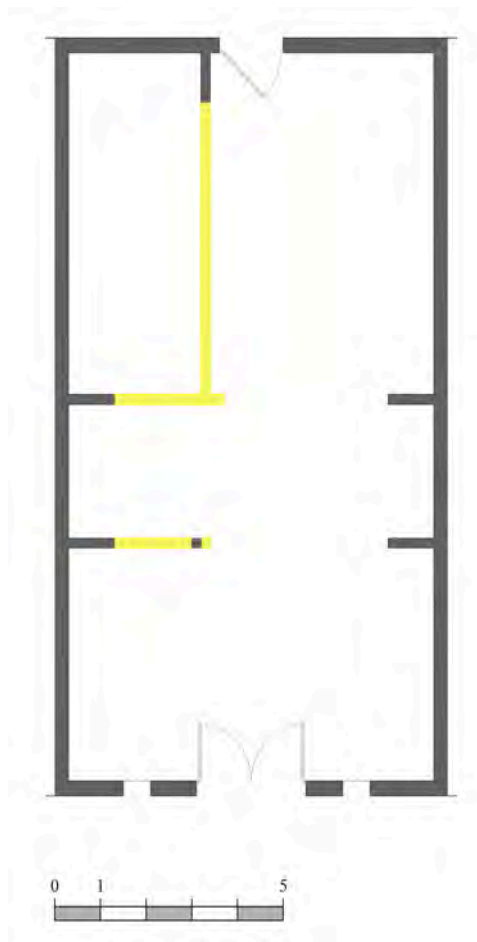


FIGURA 3. PLANTA DE TITO'S, GABRIEL ALOMAR, 1940. REDIBUJADO POR LA AUTORA A PARTIR DE LOS PLANOS ORIGINALES DEL AM PALMA. LICENCIAS DE OBRA, EXP. 1366/1940

proyecto del arquitecto mallorquín Gabriel Alomar<sup>15</sup>. Era un pequeño cuerpo rectangular con una superficie interior de 8 x 15 metros, siendo la dimensión menor la correspondiente a la anchura del solar. En el plano los tabiques nuevos se grafían en color amarillo (FIGURA 3).

El acceso se realizaba desde la plaza Gomila, en el barrio costero de El Terreno, ubicado en el límite oeste de Palma y surgido en el siglo XIX como zona de veraneo de artistas y familias acomodadas. Dicha plaza fue el punto neurálgico del ocio —inicialmente diurno y más adelante nocturno— de la ciudad hasta su degradación entre finales del siglo XX y principios del XXI.

La parte posterior limitaba con la calle Baños, un callejón que desciende por un pequeño desnivel que separaba la ciudad del mar. Una estructura, similar a un puente, sobrevolaba la vía y conectaba con la terraza del local<sup>16</sup>. La contemplación de la bahía desde ella era uno de los reclamos del establecimiento desde sus inicios. Así, en uno de los folletos más antiguos, se destacaban sus «espléndidas terrazas de verano con magnífica vista al mar»<sup>17</sup>. También era el atractivo principal de los dos hoteles que lo flanqueaban, el Mediterráneo y el Victoria, que en folletos y postales suelen vincular su imagen al mar.

Las reducidas dimensiones de la sala eran suficientes para cubrir la demanda, aun cuando el turismo había tomado impulso en la década de 1930. La cifra de turistas alojados en la isla aumenta de 20.168 a 40.045 personas en el breve intervalo de 1930 a 1935<sup>18</sup> y la construcción hotelera se incrementa. En cambio, tras la Guerra Civil, el turismo se reduce drásticamente alimentado de manera casi exclusiva por visitantes nacionales<sup>19</sup>.

15. La reforma se ejecuta entre 1940 y 1941. Implica cambios menores que desplazan algunos tabiques y refuerzan la estructura. La liquidación de la obra enumera dos cubiertas, tres tabiques, dos pavimentos, dos jácenas para muros de carga de seis metros, un cielo raso de más de 20 m2 y otros dos pavimentos de más de 20 m2. AM Palma. Licencias de obra, exp. 1366/1940.

16. Según los planos del proyecto de ampliación de Josep Maria Sostres. AH COAC. Fondo Josep Maria Sostres i Maluquer, exp. H105/D/6/531.

17. Biblioteca Lluís Alemany, ZA-52/378.

18. Barceló Pons, Bartomeu: «Història del turisme a Mallorca», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, XV, 50 (2000), p. 39.

19. En la década de 1940, Baleares presenta la tasa de crecimiento más baja de toda España y problemas de transporte. Cirer i Costa, Joan-Carles: *El turisme a les Balears (1900-1950)*. Palma: Edicions Documenta Balear, 2006, p. 49.

## TITO'S: SALA DE FIESTAS

El arranque de la década de 1950 supone un punto de inflexión en el desarrollo turístico de las Islas Baleares. Es entonces cuando empieza el turismo de masas en el archipiélago y no en la década de 1960<sup>20</sup> como se suele pensar. A nivel urbano, Palma vive una de sus transformaciones más radicales desde el derribo de las murallas a principios del siglo XX: la construcción de la «carretera de enlace», que será rebautizada como paseo marítimo. Se trata de una vía de doble sentido que conecta el muelle de Palma, a los pies de la Catedral, con Portopí, un puerto con mayor calado a unos cuatro kilómetros de distancia, situado al oeste de la ciudad y colindante con El Terreno. En 1944, el ingeniero Gabriel Roca diseña la nueva vía, que resigue la línea de costa e implica una considerable ganancia de terrenos al mar. Entre el asfalto y el terreno original se crean nuevos solares que serán ocupados de forma intensiva durante los siguientes treinta años con hoteles, apartamentos y otros equipamientos dirigidos al turista, en pleno apogeo del desarrollismo.

Los primeros materiales publicitarios de esta nueva etapa todavía muestran un local muy similar al del mencionado proyecto de 1940. En la cubierta del folleto «Tito's», publicado por Cristina-Palma, una ilustración de Jaxa plasma una pareja accediendo al local desde la plaza de Gomila<sup>21</sup>. La fachada es un plano simple, con una puerta flanqueada por dos vitrinas semicirculares, y rematado por una cubierta plana con una barandilla de forja. En la esquina inferior izquierda, asoma el capó de un coche similar a los norteamericanos Cadillac producidos entre 1940 y 1950, como anunciando la próxima modernización del sector turístico. La vista con el vehículo en primer plano se repetirá en postales de Foto Casa Planas tras la reforma del local. La contracubierta muestra la terraza en la que dos bailarines ejecutan un espectáculo de *ball de bot* —baile popular mallorquín—. Tras ellos, una balastrada y la copa de una palmera. El horizonte se cierra con la catedral y el muelle y el faro de la Riba, lugar de paseo de los palmesanos hasta la aparición del paseo marítimo (FIGURA 4).

Según Fernández y Villalonga, Antonio Ferrer Duran compra Tito's el 12 de febrero de 1957<sup>22</sup>. Ferrer tenía experiencia en el ocio nocturno, ya que era propietario de la sala de fiestas Jack el Negro, ubicada en uno de los molinos harineros del barrio de pescadores de El Jonquet y que también contaba con vistas a la bahía de Palma y hacia el paseo marítimo recién creado.

Paralelamente, Ferrer encarga al arquitecto catalán Josep Maria Sostres la renovación y ampliación de Tito's. Según los planos y memorias localizados en el fondo personal del arquitecto, la actuación se concentraba en la terraza y la pista

20. Seguí Aznar, Miquel: «Arquitectura y urbanismo», en Tugores i Truyol, Francesca (coord.): *Welcome! Un siglo de turismo en las Islas Baleares*. Barcelona, Fundació 'la Caixa', 2000, pp. 49-68.

21. Biblioteca Lluís Alemany, X-5 (239)/105.

22. Fernández Legido, Roberto; Villalonga Morell, José: «Establiment de Son Sabater», en *El terme de Palma. Evolució de la propietat i l'espai*, 2022 [en línea] <<https://eltermedepalma.net/2022/08/07/establiment-de-son-sabater/>> [Consultado: 10 de julio de 2024]





FIGURA 4. CONTRACUBIERTA Y CUBIERTA DEL FOLLETO «TITO'S», ANTERIOR A 1957.  
Lluís Alemany, X-5 (239)/105

de baile exterior. La documentación recoge varias propuestas fechadas entre el 7 de febrero y el mes de mayo de 1957 y ninguna plasma el proyecto definitivo, en el que se desplazó la posición del escenario, como se verá más adelante. Además, la actualización del establecimiento se habría tenido que completar con un bloque de apartamentos construidos bajo la terraza, aprovechando el solar aparecido a los pies de esta debido a la construcción del paseo marítimo. Sostres presentó un anteproyecto en julio de 1961, pero quedó sobre el papel<sup>23</sup>.

La propuesta de 1957 conserva el acceso por la plaza Gomila y, a pesar de que la documentación no menciona actuaciones en el edificio existente, una serie de fotografías atestigua que también se renovó en estas fechas. Poco después de la finalización de las obras, Estudi Rullan realiza un reportaje fotográfico que muestra las terrazas, el acceso y el interior (FIGURAS 5 Y 6). Este último también puede verse en la película *September Storm*<sup>24</sup> (1960), en esta ocasión en color. Se observa una decoración que oscila entre la pureza de líneas del contenedor arquitectónico y las concesiones al

23. AH COAC. Fondo Josep Maria Sostres i Maluquer. Anteproyecto de apartamentos y ampliación de «Titos Night Club» para D. Antonio Ferrer, exp. H105/D6/6/867.

24. Brotons Capó, María Magdalena; Sebastián Sebastián, María: *Mallorca filmada. La transformació del territori a través del cinema*. Palma, Lleonard Muntaner editor, 2025.



FIGURA 5. ACCESO A TITO'S, ESTUDI RUL-LAN, C.1957. FONS RUL-LAN/ASIM



FIGURA 6. INTERIOR DE TITO'S, ESTUDI RUL-LAN, C.1957. FONS RUL-LAN/ASIM



gusto comercial, con los muros decorados con manchas de colores y unas luminarias que imitan ramos de flores, muy similares a las que alumbrarán la terraza<sup>25</sup>.

La terraza original se sustituye por dos plataformas a distinto nivel de mayor superficie. La inferior es de planta trapezoidal y concentra el escenario, la pista de baile, una barra de bar y buena parte del espacio para las mesas y sillas destinadas a los clientes. La superior, mucho más reducida, describe una curva que parece querer abrazar a la anterior y amplía el área de público, además de dar cabida a los servicios y de funcionar como transición entre el edificio preexistente y la ampliación. Según las primeras propuestas, fechadas entre el 7 y el 12 de febrero de 1957, la escalera que conectaba ambas tenía que ser rectilínea y desembocar prácticamente en el centro de la terraza inferior (FIGURA 7). El proyecto de mayo presenta una solución más barroquizante, con tramos curvados creando una pseudoescalera imperial en miniatura (FIGURA 8). Finalmente, adoptará un trazado curvilíneo rodeando uno de los laterales del escenario que invierte la posición prevista en el anteproyecto y pasa del extremo oeste al este para que la catedral sea el telón de fondo de los espectáculos.

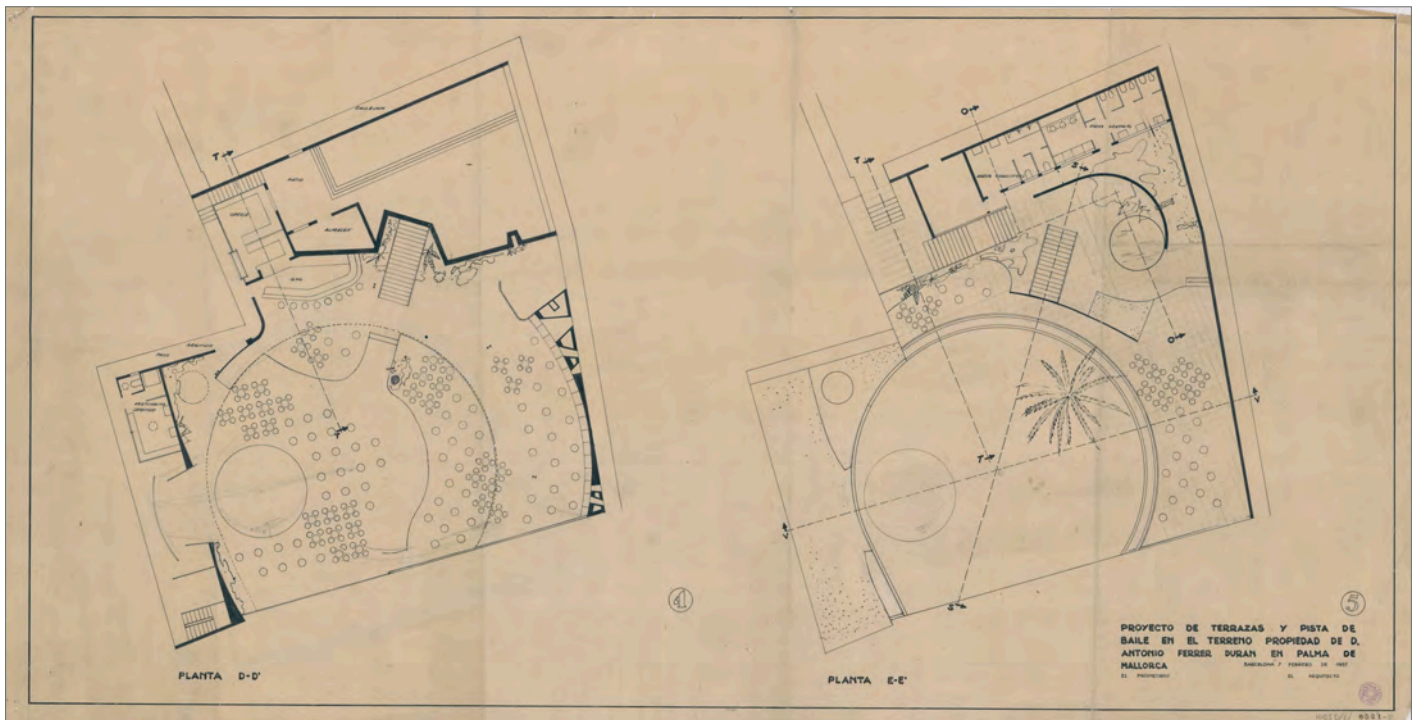


FIGURA 7. PLANTA DE LAS TERRAZAS DE TITO'S, JOSEP MARIA SOSTRES, 7 DE FEBRERO DE 1957. AH COAC. FONS JOSEP MARIA SOSTRES I MALUQUER. PROYECTO DE TERRAZAS Y PISTA DE BAILE EN EL TERRENO PROPIEDAD DE D. ANTONIO FERRER DURAN EN PALMA DE MALLORCA, H105D/6/0531-8

25. La nueva terraza aparece en portadas de discos como *Los Tico Tico en Tito's* o *Andy Russell en Tito's* (1964). Canyelles Canyelles, Tomeu; Mulet, Tomeu: *op. cit.*, p. 30; Vicens, Francesc: *op. cit.* No se han localizado filmaciones de ninguna actuación.



FIGURA 8. PLANTA DE LAS TERRAZAS DE TITO'S, JOSEP MARIA SOSTRES, FEBRERO DE 1957. AH COAC. FONS JOSEP MARIA SOSTRES I MALUQUER, PROYECTO DE REFORMA DE LAS TERRAZAS DE «TITOS», H105D/6/0531-12

Exceptuando las medianeras y el encuentro con el edificio original, Sostres evita la línea recta. Todos los muros, barandillas y la mencionada escalera se curvan. Incluso el escenario adopta en planta una forma de riñón que abraza la pista de baile, consistente en una plataforma circular mecanizada que subía o bajaba según las necesidades del espectáculo (FIGURAS 9 Y 10).



FIGURA 9. PASE DE MODELOS DE MODAS GABY EN TITO'S, ESTUDI RUL-LAN, POSTERIOR A 1957. FONS RUL-LAN/ASIM



FIGURA 10. BAILE EN TITO'S, ESTUDI RUL-LAN, POSTERIOR A 1957. FONS RUL-LAN/ASIM

Respecto a los acabados, la mayoría de paramentos se revisten con pequeñas losetas de piedra sin pulir y dispuestas con un despiece libre, evitando crear hileras. Contrastan con las decoraciones, coloristas y figurativas. Las barandillas que protegen los desniveles y la escalera son de forja y siguen trazados curvilíneos con un patrón caprichoso que se entremezcla con grandes luminarias similares a las del interior. El espacio se completa con una palmera natural colocada a la izquierda del escenario y con mobiliario de tubo.

Sostres desarrolla Tito's en una de sus etapas más fructíferas. Armesto y Bonino explican que, entre 1953 y 1958, «proyecta y realiza la mayor parte de sus obras, las que hallarán mejor acogida y más difusión y con las que consigue ejemplificar de manera compleja su posición»<sup>26</sup>. Aunque fue especialmente prolífico en tipologías de vivienda, en los cincuenta intensifica su participación en obras turísticas, tras un proyecto no ejecutado de hotel en el Montseny (1949). Entre 1952 y 1956, realiza el hotel María Victoria en Puigcerdà al que siguen segundas residencias en áreas de veraneo como la Casa Agustí (1953) en Sitges, un conjunto de apartamentos (1955) en Torredembarra y un pabellón no realizado para el Hostal Valira (1955) en Les Escaldes<sup>27</sup>. Tito's es el único proyecto de ocio que realiza fuera de Cataluña y es el más alejado del purismo del Movimiento Moderno. A continuación, se analizarán los motivos.

En primer lugar, cabe apuntar a una cierta ausencia de dogmatismo en su obra. Sostres es un profesional al margen, a pesar de su rol imprescindible para la fundación del Grup R. En 1975, el editorial del número 4 de la revista *2C Construcción* se refería a él como «autocrítico e introvertido»<sup>28</sup>. Martí Arís sostiene que «fue lo que ahora se llamaría un arquitecto 'de culto'» y que influyó «a un reducido y selecto círculo de arquitectos y docentes que siempre le dedicaron la atención y el respeto que sólo se dispensa a los verdaderos maestros»<sup>29</sup>.

Otro aspecto a considerar es su ruptura con los postulados racionalistas y su aproximación al organicismo a finales de la década de 1950, un momento en el que el arquitecto se centra «en la reelaboración y la reinterpretación de la arquitectura moderna»<sup>30</sup>. Tito's representa una modernidad laxa, alejada de radicalismos. En los programas de ocio, los arquitectos «pueden incurrir en una arquitectura de carácter más festivo»<sup>31</sup> y así sucede con Sostres, capaz de oscilar entre la sobriedad de la casa Moratíel (1955-1957) y los trazos sensuales de la sala de fiestas.

La obra construida de Sostres es poca en comparación con la de sus coetáneos, pero desarrolló una intensa tarea teórica con artículos publicados en medios especializados (*Arquitectura*, *Arquitectura Cuba*, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, *Cuadernos de arquitectura*, *Cúpula*, *Proyectos y Materiales*, *Revista Nacional de Arquitectura*), de otras ramas de la cultura y las artes (*Arte Sacro*, *Destino*, *Serra d'Or*) y medios generalistas como *La Vanguardia Española*, además de algunas colaboraciones en la *Enciclopedia Universal Espasa*. Es precisamente en sus textos donde se pueden rastrear los posibles puntos de partida para el proyecto de Tito's, algunos apuntados por Quetglas en un artículo de la revista *D'A*<sup>32</sup>.

26. Armesto, Antonio; Bonino, Michele: «Biografía», en Armesto, Antonio; Martí Arís, Carles (eds.): *Sostres. Arquitecto · Architecte*. Madrid, Ministerio de Fomento, 1999, p. 200.

27. Para una documentación detallada de estos proyectos, *vid.* Quetglas, Josep; Muro, Carles: *Josep M. Sostres. Cinc assaigs d'arquitectura*. Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

28. «Editorial», *2C: Construcción de la ciudad*, 4 (1975), p. 7.

29. Martí Arís, Carles: «El pensamiento arquitectónico de Sostres», en Armesto, Antonio; Martí Arís, Carles (eds.): *Sostres. Arquitecto · Architecte*. Madrid, Ministerio de Fomento, 1999, p. 14.

30. Torres Cueco, Jorge: «Josep Maria Sostres. Actualidad de un maestro», en García-Escudero, Daniel; Bardí i Milà, Berta: *Josep Maria Sostres. Centenario*. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2015, p. 50.

31. Urrutia, Ángel: *Arquitectura española. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 446.

32. Quetglas, Josep: «Tito's. Un projecte desconegut de J.M. Sostres», *D'A: revista balear d'arquitectura*, 2 (1989), pp. 74-83.



Este señala a Frank Lloyd Wright por ser «aquel que inaugura, para la arquitectura moderna, el tema del jardín de fiestas»<sup>33</sup>. Sería una conexión lejana, porque en el momento de proyectar Tito's la tipología de la sala de fiestas ya estaba extendida. En 1959, Sostres publica «Frank Lloyd Wright, el genio de la transición» en *Cuadernos de Arquitectura*, un homenaje al arquitecto norteamericano fallecido recientemente. Destaca su condición de profesional independiente, un punto en el que Sostres podía verse reflejado, y equipara su posición histórica con la de Olbrich y la de Gaudí<sup>34</sup>.

Quetglas también señala al arquitecto modernista como referente y busca relaciones formales entre Tito's y el Park Güell<sup>35</sup>. Sostres conocía bien su obra. Con Joan Prats y Oriol Bohigas, diseña la exposición «Gaudí», celebrada en el Saló del Tinell de Barcelona en 1956<sup>36</sup>. Tres años antes, hace una revisión crítica de la obra de Gaudí en la *Revista Nacional de Arquitectura* en la que habla de una influencia gaudiniana sobre su generación. Esta sería de carácter teórico y superaría los formalismos ya que «sería desastrosa, o al menos equivocada, cualquier inserción del repertorio figurativo de Gaudí en el esfuerzo creador en que estamos empeñados los arquitectos españoles en la actualidad»<sup>37</sup>. Concluye que la importancia de la obra de Gaudí para los arquitectos del momento «es la de habernos legado con su ejemplo y su fidelidad el espíritu de su época, la función de defensores de la legítima tradición histórica, o sea, la tradición de la arquitectura moderna»<sup>38</sup>. Es decir, apuesta por una relectura en clave contemporánea.

En diciembre de 1958, en el Foment de les Arts Decoratives, Sostres imparte la conferencia «Interpretación actual de Gaudí» en la que explora las conexiones entre el arquitecto modernista y el Racionalismo. Al tratar la vertiente ornamental, se refiere a Gaudí como un «notable escultor de un espíritu que se anticipa al arte actual»<sup>39</sup> y reivindica las corrientes organicistas como vía para revisar su valorización. Siguiendo esta línea, el vínculo entre la arquitectura gaudiniana y el proyecto de Tito's sería sutil, casi tangencial. Paralelamente, se conectaría con el organicismo de raíz nórdica, que Sostres reivindica en «Un esquema de la arquitectura actual en Finlandia» donde demuestra un profundo conocimiento de los proyectos del momento en el país. Al hablar de Alvar Aalto, afirma:

Parece que el arquitecto quiera demostrarnos en una y otra ocasión que las relaciones entre función y forma no son unívocas y que en la rica variedad de soluciones, cabe incluso llegar a un resultado decorativo sin dejar de obedecer a su correspondiente función<sup>40</sup>.

33. *Idem*, p. 76.

34. Sostres i Maluquer, Josep Maria «Frank Lloyd Wright, el genio de la transición», *Cuadernos de arquitectura*, 35 (1959), p. 3.

35. Quetglas, Josep: *op. cit.*, p. 76-77.

36. «La exposición Gaudí en el Tinell», *Cuadernos de arquitectura*, 26 (1956), pp. 25-27.

37. Sostres i Maluquer, Josep María: «Situación de la obra de Gaudí en relación con su época y trascendencia actual», en Sostres i Maluquer, Josep María: *Opiniones sobre arquitectura*. Madrid, Colegio de Arquitectos Técnicos y Aparejadores, 1983, p. 60.

38. *Idem*, p. 61.

39. Sostres i Maluquer, Josep María: «Interpretación actual de Gaudí», en Sostres, Josep María: *Opiniones sobre arquitectura...*, p. 114.

40. Sostres i Maluquer, Josep María: «Un esquema de la arquitectura actual en Finlandia», en Sostres, Josep María: *Opiniones sobre arquitectura...*, p. 146.

Las formas fluidas de la planta de Tito's y las variaciones planteadas antes de la construcción definitiva, bien podrían responder a dicha afirmación.

Por último, Quetglas explica que el promotor buscaba un «arquitecto tropical» y que el reciente viaje de Sostres a Cuba lo habría convertido en el candidato ideal a pesar de que su obra estaba muy lejos del apelativo<sup>41</sup>. Aunque, por otra parte, sus críticas a la rigidez del Movimiento Moderno lo podían acercar a posiciones más heterodoxas. En cualquier caso, la voluntad de acercarse a Centroamérica cuadra con el contexto histórico, dominado por unos Estados Unidos que se erigían en la nueva potencia mundial. El país, tras salir victorioso de la Segunda Guerra Mundial, despliega su fuerza económica mediante el turismo, entre otros sectores, en el Caribe y en estados como Florida, donde se produce una significativa eclosión de grandes equipamientos hoteleros. Es allí donde desarrolla parte de su carrera Morris Lapidus (1902-2001), arquitecto nacido en Odesa y educado en Norteamérica que, bajo el lema *Too much is never enough*, desmonta el *Less is more* de Mies van der Rohe y apuesta por una arquitectura de excesos de la que son exponentes hoteles como el Fontainebleau (1952, Miami Beach), el Aruba Caribbean (1959, Aruba) y el America (1957, Nueva York). En el primero, incluso construye escaleras que no llegan a ninguna parte, simplemente por el placer de subir y bajar para ser visto, una imagen extraída de las películas musicales de Busby Berkeley<sup>42</sup>.

Aunque las dimensiones y las pretensiones de Tito's disten bastante de las de los hoteles de Lapidus, existen puntos de contacto en la idea de generar un marco arquitectónico para un espectáculo que va más allá de las actuaciones y que incorpora al usuario como agente activo. El corazón de la reforma de Sostres es la gran área al aire libre, es decir, las terrazas-plataforma que miran hacia el Mediterráneo. El acceso desde la calle queda relegado a elemento circunstancial y funcional. El desdoblamiento de la terraza original en dos y la colocación de la escalera al lado del escenario fomentan la idea de que el espectáculo abarca todo el espacio, que constituye un decorado en el que ver y ser visto, con el cliente y el paisaje urbano y marítimo transformados en una atracción más.

Respecto a los equipamientos para el ocio del turista, el cabaret Tropicana de La Habana fue probablemente la referencia más directa para Sostres, que había mostrado imágenes del edificio a Antonio Ferrer<sup>43</sup>. En funcionamiento desde finales de la década de 1930, fue renovado a principios de los cincuenta por Max Borges. El edificio obtuvo gran reconocimiento poco después de su inauguración, por lo que es razonable que Sostres lo conociera. En el catálogo de la exposición *Latin American Architecture Since 1945*, celebrada en el Moma en 1955, Henry-Russell Hitchcock comienza el apartado dedicado a Cuba resaltando el equipamiento como el más sorprendente de la capital: «En el Caribe, La Habana es una ciudad comparable en

41. Quetglas menciona un viaje de Sostres a Cuba, pero no las fechas. Afirma que la visita debió de motivar la publicación de su texto «Creación arquitectónica y manierismo» en la revista *Arquitectura Cuba* en marzo de 1956. Quetglas, Josep: *op. cit.*, p. 74. De manera que cabe pensar que se produjo poco antes del proyecto de Tito's.

42. Philippou, Styliane: «Un modernismo vanidoso: Espacios de ocio turísticos durante los años cincuenta en Miami y La Habana», *Arquitectura y Urbanismo*, XXXVI, 1 (2015), p. 68.

43. Así lo explicó años más tarde el propio el promotor. Quetglas, Josep: *op. cit.*, p. 74.

dimensiones y actividad a las capitales del continente. No es extraño que aquí el edificio más impactante sea un *nightclub*, el *nightclub* La Tropicana»<sup>44</sup>.

El espacio más icónico es el Salón Arcos de Cristal, cubierto por una bóveda laminar semejante a las estructuras de Félix Candela. Pero Sostres no se habría decantado por este sino por el Salón bajo las estrellas, con una orquesta y una pista de baile imbricadas de manera muy semejante a las de Tito's e igualmente rodeadas por mesas ordenadas mediante un trazado curvilíneo (FIGURA 11).



FIGURA 11. UBICACIÓN DEL SALÓN BAJO LAS ESTRELLAS EN LA PLANTA DEL CABARET TROPICANA (1952) DE MAX BORGES. PLANTA ORIGINAL DE: HITCHCOCK, HENRY-RUSSELL: *LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945*. NUEVA YORK: MOMA, 1955, P.109

44. Original: «In the Caribbean, Havana is a city comparable in size and activity to the capitals on the mainland. Not uncharacteristically, the most striking new edifice here is a nightclub, the nightclub La Tropicana». Hitchcock, Henry-Russell: *Latin American Architecture Since 1945*. Nueva York: MOMA, 1955, p. 56.

Esta modernidad exótica, auspiciada por núcleos turísticos internacionales como Brasil, México y Florida<sup>45</sup>, se trasladará a otros nodos españoles. Las líneas sinuosas y coloridas protagonizan la renovación de La Explanada de Alicante (1957) de Miguel López González y Alfonso Fajardo Guardiola, cuyo pavimento ondulado remite «a las orillas serpenteantes del paseo de Copacabana de Río de Janeiro»<sup>46</sup>. Con el auditorio La Concha (1954), también de López González, crean «una estampa tropical»<sup>47</sup> (FIGURA 12). Por su parte, la palmera acompañará a estructuras orgánicas y racionalistas. Un ejemplo es el Parador Nacional de Turismo Costa Blanca (1962) de José Osuna Fajardo y Nicolau Rubió i Tudurí, ubicado en una península cubierta por «un tapiz tropical de palmeras»<sup>48</sup>. Paralelamente, en la Costa del Sol se desarrolla lo que más tarde se denominaría «Estilo del Relax», una modernidad ecléctica que propiciaba «el amable abandono ‘orgánico’ requerido en un lugar costero de vacaciones latinas aunque muy internacional»<sup>49</sup>. En los interiores



FIGURA 12. AUDITORIO LA CONCHA EN LA EXPLANADA, MIGUEL LÓPEZ GONZÁLEZ, 1954. DOCOMOMO: [HTTPS://DOCOMOMOIBERICO.COM/EDIFICIOS/QUIOSCO-DE-MUSICA-Y-AUDITORIUM-EN-LA-EXPLANADA/](https://docomomoiberico.com/edificios/quiosco-de-musica-y-auditorium-en-la-explanada/)

45. Martínez Medina, Andrés: «Paisaje, ciudad y arquitectura turísticos del Mediterráneo, 1923-1973 (o la consumación de la 'ciudad lineal' del litoral valenciano)», *Arquitectura moderna y turismo: 1925-1965. IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico, Valencia, 2003*, Landrove, Susana (ed.), Barcelona, DOCOMOMO, p. 237.

46. *La arquitectura del sol*. Barcelona, COA Catalunya, COA Comunidad Valenciana, COA Illes Balears, COA Murcia, COA Almería, COA Granada, COA Málaga, COA Canarias, 2002, p. 111.

47. *Idem*.

48. Martínez Medina, Andrés: *op. cit.*, p. 236.

49. Ramírez, Juan Antonio; Santos, Diego; Canal, Carlos: *El estilo del relax. N-340. Málaga, h.1953-1965*. Málaga, COA Málaga, 1987, p. 42.



de su máximo exponente, el hotel *Pez Espada* (1959) de Juan Jáuregui Briales y Manuel Muñoz Monasterio, se despliega un repertorio de formas pseudofuturistas y brillantes (Figura 13).

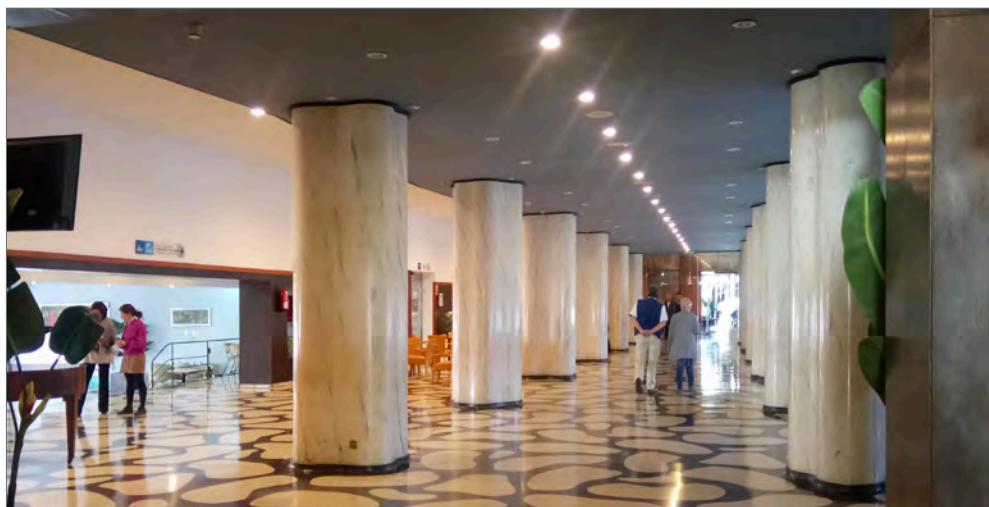


FIGURA 13. HOTEL PEZ ESPADA, JUAN JÁUREGUI BRIALES Y MANUEL MUÑOZ, 1959. Fotografía de la autora

Los materiales publicitarios de Tito's sustentan esta teoría de la tropicalización, no exenta de los tipismos y el folclore que teñían el turismo de mediados de siglo. A pesar de que la mayoría de folletos no están datados, las tipografías, las imágenes y el contenido de los textos permiten distinguir entre los anteriores y los posteriores a la reforma de Sostres.

Los primeros prácticamente no presentan imágenes. Algunos no son más que un listado de precios; otros incorporan dibujos alejados de la realidad de una sala de fiestas como «Tito's presenta a...», que muestra un arlequín con un laúd y la catedral al fondo<sup>50</sup>. Todos anuncian espectáculos en doble turno de tarde y noche y resumen sus servicios con las palabras «té baile-atracciones»<sup>51</sup>. Los más trabajados son el descrito con anterioridad, que muestra un dibujo del acceso y otro de la terraza, y el también titulado «Tito's», con su portada ocupada por una iconografía andaluza —guitarra, enrejado y bailaores— que tanto éxito tiene en la propaganda española, a pesar de que las Baleares tengan poco que ver con ella. Ambos folletos coinciden al aglutinar en sus contraportadas los tópicos turísticos de la isla: el folclore, mediante figuras ataviadas con los trajes populares mallorquines; las bellezas del lugar, concretadas en la vista al mar, y la palmera como contrapunto exótico (FIGURAS 4 Y 14).

Los posteriores a la reforma de Sostres incorporan fotografías. En prácticamente todas las imágenes son de los artistas que actuarán, no de la nueva construcción. Uno de ellos anuncia la inauguración de la terraza el 6 de julio de 1957. La fecha

50. Biblioteca Lluís Alemany, X-5(239)/142.

51. Entre otros, en el folleto «Tito's». Biblioteca Lluís Alemany, Y-1(246)/19.





FIGURA 14. CONTRAPORTADA DEL FOLLETO «TITO'S», HILARIO, ANTERIOR A 1957. Lluís Alemany, Y-1 (246)/19

indica que la obra se habría llevado a cabo a gran velocidad —los últimos planos localizados son de mayo del mismo año y no son los definitivos—, así que tal vez el edificio no estaba acabado al maquetar e imprimir el folleto. En su contraportada aparecen el nuevo logotipo del local y una hilera de estrellas que serán un elemento habitual en la promoción del establecimiento. La descripción que los acompaña, en español, francés, inglés y alemán, es de tono claramente comercial:

La vitrina artística del Mediterráneo.

Situado en la Plaza Gomila, indiscutido centro de la vida cosmopolita de Palma, TITO's es el rendez-vous inolvidable. Ha sido concebido para disfrutar plenamente de la magia nocturna de la isla.

Un personal eficiente, intérpretes calificados, tres orquestas y siempre un espectáculo grandioso... El más grato souvenir...<sup>52</sup>

La programación es muy ecléctica. Oscila entre el flamenco y las actuaciones de intérpretes italianos y anglosajones, incluyendo un espectáculo de marionetas.

El folleto «Tito's. The Mediterranean Show-Case», con la programación de agosto de 1958, es el primero que incluye fotografías de las nuevas instalaciones. Se abre con tres pequeñas imágenes: dos detalles casi anecdóticos de la ornamentación escultórica y una vista general de las terrazas con el paseo marítimo y la catedral al fondo (FIGURA 15). El resto de las páginas contienen imágenes de los artistas que actúan. Se mantienen espectáculos folclóricos —Los de Ronda, Carmen Mora, María Rosa y Caracolillo— y se introducen anglosajones —The Marleys Browne Dancers y The Amin Brothers—. El folklore local ha desaparecido tanto de las imágenes como de la programación.

La progresiva internacionalización y búsqueda del exotismo se hacen patentes en estos *ephemera*. El caso más claro es el folleto «Tito's presenta a...» del verano de 1957 que se dedica íntegramente al show de Alfredo Alaria. Este bailarín de origen argentino había realizado sus primeras actuaciones en España en 1953<sup>53</sup> y durante la década de 1960 participaría en diversas películas. Las páginas, en color, muestran detalles de su actuación acompañado de vedettes y de bailarinas como la también argentina Jovita Luna o María Elena Roo, ataviadas con vestidos de referencia tropical (FIGURA 16).

La publicación se cierra con una fotografía monocroma de Alaria y, sobreimpresos, el mencionado logotipo de la sala y el eslogan «Todas las noches las estrellas brillan en Tito's». La frase se utilizará en sucesivos materiales publicitarios y juega con dos atractivos de la sala de fiestas: los artistas y el espacio arquitectónico que permite contemplar el cielo nocturno. Más allá del juego de palabras, guarda similitudes con el eslogan «A Paradise under the Stars» que en las mismas fechas utiliza el cabaret Tropicana de La Habana, del que se ha hablado anteriormente (FIGURA 17). Así pues, la conexión no se limitaría a lo arquitectónico, sino que había una voluntad de extrapolar un modelo de ocio internacional muy alejado de la realidad isleña.

Tito's es uno de los primeros equipamientos de las Baleares en los que se materializa un imaginario tropical mediante la creación de un espacio artificial

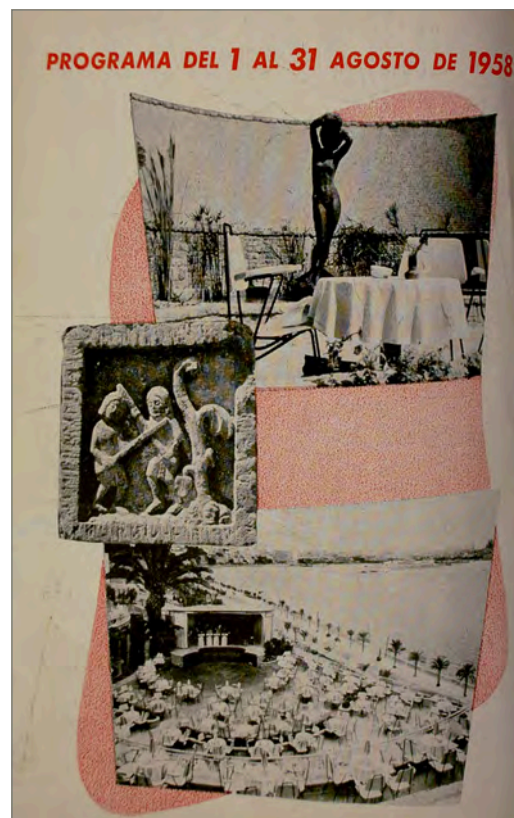


FIGURA 15. PRIMERA PÁGINA DEL FOLLETO «TITO'S. THE MEDITERRANEAN SHOW-CASE», 1958. Biblioteca Lluís Alemany, Y-1 (246)/107

52. Biblioteca Lluís Alemany, T-5 (94)/48.

53. Zarco, Francisco: «Ballet Americano (Síntesis incompleta para el capítulo de un libro)», *Ayer y hoy*, 37 (1953), p. 12.



FIGURA 16. DOBLE PÁGINA DEL FOLLETO «TITO'S PRESENTA A...», 1957. Biblioteca Lluís Alemany, X-5 (239)151

para el ocio del visitante. A mediados de la década de 1950, la oferta turística balear todavía está aferrada a la realidad del lugar<sup>54</sup> y la evasión mediante la recreación de un ambiente alejado de lo intrínsecamente mediterráneo es una novedad. Del mismo modo que en la promoción del sol y playa, la imagen proyectada por la publicidad y por el marco arquitectónico son exponentes de «la evolución del turismo *del ver* o turismo *de visitas* propio de la posguerra, en el que los aspectos históricos y monumentales eran lo principal, a un turismo *del hacer* o *de experiencias*, donde el turista pasa a ocupar el primer plano de importancia visual»<sup>55</sup>. Además, su inauguración como sala de fiestas moderna se encuadra en unos años marcados por la renovación de las tipologías turísticas en el archipiélago y el despegue del crecimiento urbano del que es muestra el mencionado paseo marítimo de Palma. En ese mismo eje, otros dos edificios coetáneos a Tito's van a buscar un acercamiento al trópico.

En 1955 se inaugura el hotel Bahía Palace, considerado el primer hotel moderno de las Islas. El proyecto, de Fernando Goicoechea y Jacinto Vega era una versión reducida del hotel Hilton El Caribe (1953, Puerto Rico) de Toro, Ferrer y Torregrossa<sup>56</sup>. Estaba compuesto por un bloque paralelepípedo perpendicular al mar y un anexo de menor

54. Entre las décadas 1940 y 1950, triunfan el regionalismo y el eclecticismo. Ejemplos son los hoteles Maricel (1948) e Illetas (1954) de Francesc Casas, inspirados en los casales mallorquines.

55. Fuentes Vega, Alicia: *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid, Cátedra, 2017, p. 213.

56. Sebastián Sebastián, María: «Rul-lan y el hotel Bahía Palace. Los canales de difusión de la fotografía de arquitectura turística», *InterPhotoArch. Congreso internacional inter-fotografía y arquitectura*, Pamplona, 2016, Alcolea, Rubén A.; Tarrago, Jorge (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra, 2016, p. 205.





FIGURA 17. PUBLICIDAD DEL CLUB TROPICANA, S.F. CUBA MUSEO [HTTP://WWW.CUBAMUSEO.NET/INFERIOR-COLLECTION/29](http://www.cubamuseo.net/inferior-collection/29)

altura, con una clara adscripción al Estilo Internacional. En contraste con el purismo exterior, en la decoración mural interior se entremezclaban estampas clasicistas, figuras populares y siluetas de piratas, configurando una nueva iconografía parcialmente desvinculada de la realidad isleña.

Entre éste y Tito's, en 1957 se levanta el hotel Fénix de Luis Gutiérrez Soto. El arquitecto, con una trayectoria marcada por una sorprendente mutabilidad de estilos, plantea un

bloque de gran altura con una planta en forma de Y. La fachada principal se resuelve con grandes terrazas cuya cara inferior se pinta de verde aguamarina, a juego con el gresite que recubre las jardineras que conforman las barandillas. El equipamiento se completa con unos jardines diseñados por Nicolau Rubió i Tudurí a principios de los sesenta. Nuevamente, se busca recrear un ambiente exótico, con una vegetación exuberante marcada por las omnipresentes palmeras, pequeños saltos de agua y aves como cisnes, loros y flamencos (FIGURA 18).



FIGURA 18. JARDINES DEL HOTEL FÉNIX, NICOLAU RUBIÓ I TUDURÍ. TARJETA POSTAL DE FOTO CASA PLANAS, 1962. Biblioteca Pública de Can Sales

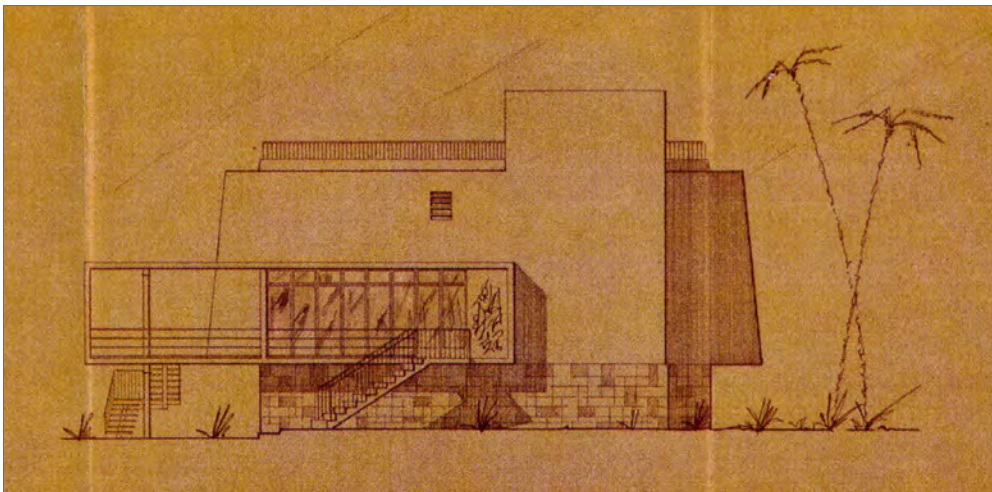


FIGURA 19. ALZADO LATERAL DEL HOTEL TAHITÍ, ANTONIO RIERA, 1959. AM CALVIÀ. LICENCIAS DE OBRA, EXP. 524



A partir de aquí, en otros equipamientos turísticos mallorquines aparecen ecos de exotismo. A veces se limitan al nombre del establecimiento, como en los hoteles el Caribe (c.1957, autor desconocido) y Flamingo (c.1961, Carlos Sobrón), ambos en Magaluf, o en los apartamentos Trópico (1960, José Ferragut), en Palmanova. En ocasiones, se utilizan palmeras incluso en los planos, como los del hotel Tahití (1959, Antonio Riera) de Palmanova (FIGURA 19).

## TITO'S: DISCOTECA

A pesar de que la proximidad al mar y al paseo marítimo habían supuesto el reclamo para la primera fase de Tito's, el aumento del tráfico rodado en la nueva vía genera un ruido que dificulta las conversaciones y la escucha de los conciertos. Por ese motivo, entre finales de los sesenta y principios de los setenta, se encarga al arquitecto madrileño Antonio Lamela cerrar el espacio. Diseña una cubierta de plexiglás sustentada por una estructura metálica capaz de salvar los veintiséis metros de luz de la sala y tres grandes ventanales en la fachada marítima, uno de los cuales podía descender y ocultarse bajo el nivel del pavimento<sup>57</sup>.

El establecimiento empieza así a recluirse en sí mismo, obviando el contexto que lo rodea y que, en cierto modo, había justificado su creación y algunas de las decisiones de Sostres, como el mantenimiento de las vistas a la Catedral. Es el momento en el que la oferta del sol y playa triunfa definitivamente y el turismo pierde todo contacto con la realidad sociocultural local. En primera instancia, las terrazas ideadas por Sostres y la palmera se conservan, pero los nuevos materiales plásticos que se introducen y la incipiente tecnificación de las instalaciones cambian la esencia (FIGURA 20).

El proceso culmina a principios de la década de 1980, cuando el sector turístico comienza un nuevo ciclo expansivo tras superar la crisis del petróleo. Antonio Lamela, ahora bajo la firma Estudio Lamela, transforma el local en discoteca en 1985. Se habilita una entrada desde el paseo marítimo porque «la vida nocturna que está tomando el Paseo Marítimo, hace necesario tener un acceso directo desde él»<sup>58</sup> con unos ascensores panorámicos de vidrio —los primeros que se instalan en el país<sup>59</sup>— que ayudan a salvar el desnivel y dan la vuelta por completo al establecimiento.

Tito's continuará en funcionamiento unas cuantas décadas a pesar de la decadencia en la que caerá la zona de plaza Gomila. Tras años de declive, los casos judiciales en los que se ve inmerso su propietario, Bartolomé Cursach, y la pandemia de covid-19 conllevarán su cierre definitivo y su venta.

57. AM Palma. Licencias de obra, exp. 704/1969.

58. AM Palma. Licencias de obra, exp. 749/1985.

59. Margitic, Elida; Lamela, Antonio; Lamela, Carlos (eds.). *Lamela. Urbanística y arquitectura*. Bilbao: Xarait ediciones, 1993, p. 196.



FIGURA 20. TERRAZAS CUBIERTAS DE TITO'S TRAS LA REFORMA DE ANTONIO LAMELA. TARJETA POSTAL DE FOTO CASA PLANAS, 1971. Biblioteca Pública de Can Sales

## ARQUITECTURA TURÍSTICA, ARQUITECTURA EFÍMERA

Los avatares de Tito's son indicativos de los cambios en las tendencias del ocio y su arquitectura. Si en un primer momento no era más que un local humilde con cierto carácter popular en sintonía con unos primeros turistas que buscan la realidad isleña, a finales del siglo XX se ha alineado con el ocio nocturno joven ajeno por completo al contexto social y urbano.

De todos los proyectos, el de Josep Maria Sostres es el que más marca su devenir. Es el punto de partida de una nueva etapa para el establecimiento, a la vez que participa activamente de un imaginario tropical que se extenderá a otros equipamientos turísticos isleños. Es el inicio de la progresiva alienación y sustitución de lo típico por los paraísos artificiales, común en las áreas turistizadas contemporáneas.

Por último, la rapidez con la que el establecimiento modifica su oferta y su fisonomía es representativa del carácter efímero de las arquitecturas del ocio. El turismo juega un doble papel. Por una parte, en ocasiones impulsa nuevas infraestructuras interesantes arquitectónicamente; por otra, es el destructor de esas mismas infraestructuras bajo la idea de modernización constante, en un proceso especulativo igual o más acelerado que el de su creación. Así, a pesar de que el

lugar geográfico vuelva a estar en uso, el espacio arquitectónico es más bien un recuerdo como ya vaticinaba el propio Sostres: «Mis proyectos de los años 50 no estaban pensados para la posteridad —bastaba con el hecho de haberlos realizado, fotografiado, publicado y (así) asegurar en aquel momento el valor intrínseco de su existencia»<sup>60</sup>. El caso de Tito's ejemplifica cómo los materiales publicitarios asientan, difunden y perpetúan un determinado imaginario vinculado a una arquitectura turística que, no por desaparecer físicamente, deja una impronta menor.

---

60. Original: «Els meus projectes dels anys 50 no estaven pensats per a la posteritat -n'hi havia prou amb el fet d'haver-los realitzat, de fotografiar-los, de publicar-los i (així) assegurar en aquell moment el valor intrínsec de la seva existència». Sostres i Maluquer, Josep María: «Els monuments de totxana», Lahuerta, Juan José; Pizza, Antonio (dirs.): *José María Sostres. Ciudad Diagonal*. Barcelona, CRC-Galería de Arquitectura, 1986, p. 7.

## REFERENCIAS

- Aguado, Irene R.: «Palma cierra una página con Tito's», *Diario de Mallorca*, 26 de enero de 2023 [en línea] <https://www.diariodemallorca.es/palma/2023/01/25/palma-cierra-pagina-tito-s-81996805.html> [Consultado: 14 de marzo de 2024].
- Armesto, Antonio; Martí Arís, Carles (eds.): *Sostres. Arquitecto · Architecte*. Madrid, Ministerio de Fomento, 1999.
- Barceló Pons, Bartomeu: «Història del turisme a Mallorca», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, XV, 50 (2000), pp. 31-55.
- Blázquez, Macià; Murray, Iván; Artigues, Antoni Albert: «La balearización global. El capital turístico en la minoración e instrumentación del Estado», *Investigaciones Turísticas*, 2 (2011), pp. 1-28 [en línea] <https://doi.org/10.14198/INTURI2011.2.01> [Consultado: 11 de septiembre de 2024].
- Bota, Pere: «Camper cierra un acuerdo para comprar Tito's al Grupo Cursach», *Última Hora*, 15 de mayo de 2020 [en línea] <https://www.ultimahora.es/noticias/local/2021/05/15/1265015/camper-cierra-acuerdo-para-comprar-tito-grupo-cursach.html> [Consultado: 10 de marzo de 2024].
- Brotons Capó, María Magdalena; Sebastián Sebastián, María: *Mallorca filmada. La transformació del territori a través del cinema*. Palma: Lleonard Muntaner editor, 2025.
- «Camper culmina la compra de la discoteca Tito's para construir pisos», *Diario de Mallorca*, 15 de mayo de 2020 [en línea] <https://www.diariodemallorca.es/mallorca/2021/05/15/camper-culmina-compra-discoteca-tito-51867010.html> [Consultado: 10 de marzo de 2024].
- Canyelles Canyelles, Tomeu; Mulet, Tomeu: *L'objecte sonor: 60 anys de grafisme musical a Mallorca*. Palma: Consell de Mallorca. Departament de Cultura, Patrimoni i Esports, 2016.
- Canyelles Canyelles, Tomeu: «Música i turisme a Mallorca», en Serra Busquets, Sebastià; Mayol Arbona, Gabriel: *Turisme cultural: anàlisi, diagnòstic i perspectives de futur*. Palma: Conselleria de Model Econòmic, Turisme i Treball, Agència d'Estratègia Turística de les Illes Balears, 2020, pp. 347-364.
- Cirer i Costa, Joan-Carles: *El turisme a les Balears (1900-1950)*. Palma: Edicions Documenta Balear, 2006.
- Darò, Carlotta: «Night-clubs et discothèques: visions d'architecture», *Intermedialités*, 14 (2009), pp. 85-103 [en línea] <https://doi.org/10.7202/044411ar> [Consultado: 3 de julio de 2024].
- Duttmann, Martina; Schneider, Friederike (ed.). *Morris Lapidus: architect of the American dream*. Basel: Birkhäuser, Basel, 1992.
- «Editorial», 2C: *Construcción de la ciudad*, 4 (1975), p. 7.
- Fernández Legido, Roberto; Villalonga Morell, José: «Establiment de Son Sabater», en *El terme de Palma. Evolució de la propietat i l'espai*, 2022: <https://eltermedepalma.net/2022/08/07/establiment-de-son-sabater/> [Consultado: 10 de julio de 2024].
- Fuentes Vega, Alicia: *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid, Cátedra, 2017.
- García-Escudero, Daniel; Bardí i Milà, Berta: *Josep Maria Sostres. Centenario*. Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2015.
- GRAS Reynés Arquitectos: «Lío Mallorca», 2022 [en línea] <https://gras-arquitectos.com/es/proyectos/comercial/lio-mallorca/> [Consultado: 6 de abril de 2024].
- Hitchcock, Henry-Russell: *Latin American Architecture Since 1945*. Nueva York: MOMA, 1955.

- La arquitectura del sol*. Barcelona, COA Catalunya, COA Comunidad Valenciana, COA Illes Balears, COA Murcia, COA Almería, COA Granada, COA Málaga, COA Canarias, 2002.
- «La exposición Gaudí en el Tinell», *Cuadernos de arquitectura*, 26 (1956), pp. 25-27.
- Marchena, Gemma: «Pachá mira hacia Palma», *Última Hora*, 9 de junio de 2022 [en línea] <https://www.ultimahora.es/noticias/local/2022/06/09/1744145/pacha-mira-hacia-palma.html> [Consultado: 10 de marzo de 2024].
- Margitic, Elida; Lamela, Antonio; Lamela, Carlos (eds.). *Lamela. Urbanística y arquitectura*. Bilbao: Xarait ediciones, 1993.
- Martínez Medina, Andrés: «Paisaje, ciudad y arquitectura turísticos del Mediterráneo, 1923-1973 (o la consumación de la 'ciudad línea' del litoral valenciano)», *Arquitectura moderna y turismo: 1925-1965. IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico, Valencia, 2003*, Landrove, Susana (ed.), Barcelona, DOCOMOMO, pp. 231-241.
- Muntaner Bujosa, Juan: *Guía oficial de la Egregia, Muy Noble y Leal Ciudad de Palma de Mallorca*. Palma, Ayuntamiento de Palma, 1950.
- Philippou, Styliane: «Un modernismo vanidoso: Espacios de ocio turísticos durante los años cincuenta en Miami y La Habana», *Arquitectura y Urbanismo*, XXXVI, 1 (2015), pp. 62-85.
- Quetglas, Josep: «Tito's. Un projecte desconegut de J.M. Sostres», *D'A: revista balear d'arquitectura*, 2 (1989), pp. 74-83.
- Quetglas, Josep; Muro, Carles: *Josep M. Sostres. Cinc assaigs d'arquitectura*. Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.
- «Radical Disco», *Domus*, 12 de diciembre de 2015 [en línea] [https://www.domusweb.it/en/news/2015/12/12/radical\\_disco\\_architecture\\_and\\_nightlife\\_in\\_italy\\_1965\\_1975.html](https://www.domusweb.it/en/news/2015/12/12/radical_disco_architecture_and_nightlife_in_italy_1965_1975.html) [Consultado: 4 de julio de 2024].
- Ramírez, Juan Antonio; Santos, Diego; Canal, Carlos: *El estilo del relax. N-340. Málaga, h.1953-1965*. Málaga, COA Málaga, 1987.
- Ramis, Margalida: «La discoteca Tito's, en venta por 16,5 millones», *Última Hora*, 13 de octubre de 2020 [en línea] <https://www.ultimahora.es/noticias/local/2020/10/13/1204869/tito-discoteca-venta-por-millones.html> [Consultado: 21 de abril de 2024].
- Ramis Nadal, Antonio: *Mallorca a la vista. Guía de la ciudad y de la isla*. Palma, Antonio Ramis Nadal, 1946.
- Sebastián Sebastián, María: «Rul·lan y el hotel Bahía Palace. Los canales de difusión de la fotografía de arquitectura turística», *InterPhotoArch. Congreso internacional inter-fotografía y arquitectura, Pamplona, 2016*, Alcolea, Rubén A.; Tárrago, Jorge (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra, 2016, pp. 202-211.
- Seguí Aznar, Miquel: «Arquitectura y urbanismo», en Tugores i Truyol, Francesca (coord.): *Welcome! Un siglo de turismo en las Islas Baleares*. Barcelona, Fundació 'la Caixa', 2000, p. 49-68.
- Solà, Xavi: «Tito's, el lugar donde todo era posible», *Última Hora*, 6 de junio de 2021 [en línea] <https://www.ultimahora.es/noticias/sociedad/2021/06/06/1271939/ocio-mallorca-tito-lugar-donde-todo-era-posible.html> [Consultado: 10 de marzo de 2024].
- Sostres i Maluquer, Josep Maria: «Frank Lloyd Wright, el genio de la transición», *Cuadernos de arquitectura*, 35 (1959), pp. 2-4.
- Sostres i Maluquer, Josep Maria: *Opiniones sobre arquitectura*. Madrid: Colegio de Arquitectos Técnicos y Aparejadores, 1983.
- Sostres i Maluquer, Josep Maria: «Els monuments de totxana», Lahuerta, Juan José; Pizza, Antonio (dirs.): *José María Sostres. Ciudad Diagonal*. Barcelona, CRC-Galería de Arquitectura, 1986, pp. 7-8.
- Urrutia, Ángel: *Arquitectura española. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2003.



- Vicens, Francesc: *Paradise of Love o l'illa imaginada*. Palma, Edicions Documenta Balear, 2012.
- Vitra Design Museum: «Night Fever. Designing Club Culture 1960-Today», 2018 [en línea] <https://www.design-museum.de/en/exhibitions/detailpages/night-fever-designing-club-culture-1960-today.html?desktop=674&cHash=daoef4b5f184f74954f633ee8f7edfa5> [Consultado: 4 de julio de 2024].
- Zarco, Francisco: «Ballet Americano (Síntesis incompleta para el capítulo de un libro)», *Ayer y hoy*, 37 (1953), pp. 11-12.

## ARCHIVOS

- Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca (ASIM)
- Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona (AH COAC)
- Arxiu Municipal de Calvià (AM Calvià)
- Arxiu Municipal de Palma (AM Palma)
- Biblioteca Lluís Alemany

# VACACIONES A LA ESPAÑOLA. EL *BOOM* TURÍSTICO Y AUTOMOVILÍSTICO EN LA REVISTA *TRIUNFO*

## SPANISH-STYLE HOLIDAYS. THE TOURIST AND AUTOMOBILE BOOM IN *TRIUNFO* MAGAZINE

Carmelo Vega<sup>1</sup>

Recibido: 30/12/2025 · Aceptado: 08/09/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.43848>

### Resumen

Como revista de actualidades, *Triunfo* (Madrid, 1962-1982) supuso un hito en el contexto periodístico del tardofranquismo, marcando una línea editorial ideológicamente comprometida e interesada en el análisis de las estructuras sociales, económicas, políticas y culturales españolas e internacionales de ese periodo. Con la revisión crítica de una selección de textos y de imágenes fotográficas publicados en la revista, intentamos determinar las posiciones y las respuestas que, desde sus páginas, se dieron de forma simultánea ante dos sectores (turismo y automóvil) cruciales para entender la evolución económica y cultural de aquellos años, dos fenómenos que expresaban y proyectaban, además, los códigos y los discursos de la modernidad en España. Pretendemos demostrar cómo la mirada periodística y fotográfica fue capaz de reflejar las complejidades, las contradicciones, las paradojas y los fracasos del sistema desarrollista que caracterizó el *boom* turístico y automovilístico de los años 60 y 70.

### Palabras clave

Revista *Triunfo*; turismo; automóvil; tardofranquismo; fotografía

### Abstract

As a current affairs magazine, *Triunfo* (Madrid, 1962-1982) was a milestone in the journalistic context of the late Franco period, marking an ideologically committed editorial line interested in the analysis of the national and international social, economic, political and cultural structures of that period. Through a critical review of a selection of texts and photographic images published in this magazine, we attempt to determine the positions and responses that were simultaneously given from its pages to two sectors (tourism and automobiles) that were crucial to understanding the economic and cultural evolution of those years, two phenomena

---

1. Universidad de La Laguna. C.e.: [cvega@ull.edu.es](mailto:cvega@ull.edu.es); ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3497-4113>

that also expressed and projected the codes and discourses of modernity in Spain. We will demonstrate how the journalistic and photographic gaze was able to reflect the complexities, contradictions, paradoxes and failures of the developmental system that characterized the tourist and automobile boom of the 1960s and 1970s.

### Keywords

*Triunfo* magazine; tourism; automobile; late Franco period; photography

.....

## INTRODUCCIÓN

El 3 de agosto de 1968 apareció, en las páginas del semanario ilustrado madrileño *Triunfo*, el primero de una serie de cinco artículos bajo el título genérico de «Vacaciones a la española», firmados por el escritor y periodista Luis Carandell. A lo largo de ese mes, se fueron sucediendo las entregas restantes. Planteado como un recorrido por la geografía del veraneo español de la época, el texto se estructuraba y explicaba a partir de una secuencia discursiva que partía de una mirada viajera automovilística. Además, el artículo se completaba y reforzaba con las aportaciones visuales de los reportajes fotográficos de varios colaboradores habituales de la revista: Pedro Antonio Martínez Parra, Jorge Rueda y Xavier Miserachs. Aunque el trabajo de estos tres fotógrafos se realizó de forma independiente, el conjunto de las imágenes contenidas en los cinco artículos nos ofrece un relato coordinado y coherente —siempre desde la perspectiva de un documentalismo, a veces puramente descriptivo, y otras poético, irónico o crítico— sobre la realidad, las paradojas y las contradicciones de un fenómeno turístico español en plena ebullición.

El tono crítico y desenfadado de Carandell, que había comenzado a colaborar en *Triunfo* ese mismo año —sobre todo con su exitosa sección «Celtiberia show»— encajaba a la perfección con la línea informativa renovadora que en aquellos años seguía la revista. Aunque en sus inicios, en Valencia desde 1946, había sido una publicación dedicada al mundo del cine y del espectáculo, a partir de 1962 *Triunfo* consolidó su posición en el mercado periodístico español como una revista de actualidad, con un claro compromiso ideológico, social y cultural defendido por su director, José Ángel Ezcurra. El equipo de redacción y de colaboradores fue incrementándose y cambiando a lo largo de los años, y en él figuraron profesionales con una larga experiencia, pero también muchos jóvenes periodistas, escritores, críticos de arte, artistas o especialistas en distintas disciplinas que empezaban a difundir sus primeros trabajos. Entre otros, podemos mencionar, por ejemplo, a José Monleón, José Luis Martínez Redondo, Adolfo Marsillach, Gonzalo Torrente Ballester, Juan Antonio Gaya Nuño, Eduardo Haro Tecglen —que llegó a ser subdirector de la revista—, Ramón Tamames, José María Moreno Galván, Eduardo García Rico, Chumy Chúmez, Núria Pompeia, Francisco Umbral, Luis Carandell o Manuel Vázquez Montalbán. Desde una perspectiva de la actualidad periodística, la revista ofreció una visión de los grandes problemas sociológicos, económicos, políticos y culturales tanto a nivel nacional como internacional, centrándose en el análisis de los principales sucesos mundiales, pero también, en una reflexión sobre las tendencias, los problemas o las inquietudes de la vida diaria<sup>2</sup>.

---

2. En los últimos años, se ha profundizado en el papel político, social, cultural y periodístico jugado por la revista en el contexto del tardofranquismo y de la transición española. Sobre este tema, pueden citarse, entre otras, las siguientes publicaciones: Aubert, Paul; Alted Vigil, Alicia (ed.): «*Triunfo*» en su época. Madrid, Casa de Velázquez, 1995; Portillo, José Ramón (coord.): *Triunfo. Una revista abierta al Sur*. Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2012; Guillamet, Jaume (ed.): *Revistas para la democracia. El papel de la prensa no diaria durante la Transición*. Valencia, Universitat de València, 2020; García Galindo, Juan Antonio: «El contexto periodístico de *Triunfo* (1962-1982): notas sobre el periodismo español en la transición a la democracia», en Portillo, José Ramón

Como objetivo general, este artículo pretende rastrear el modo en el que se expusieron e interpretaron, desde las páginas de *Triunfo*, algunas líneas fundamentales del desarrollo del turismo en España, justo en el momento en el que empezaban a manifestarse sus enormes posibilidades y, también, sus consecuencias como fenómeno contemporáneo de masas. El reportaje de Carandell no fue el único artículo que la revista dedicó al análisis de la influencia de las corrientes turísticas y de los medios de movilidad en la sociedad española durante los años 60 y 70; tampoco fue el primero en recurrir a la combinación de reportaje de prensa e indagación fotográfica para mostrar la realidad de un país en plena transformación. Desde una perspectiva metodológica proponemos una revisión crítica de esa literatura periodística y su relación conceptual con las imágenes fotográficas, que funcionaban no como simples ilustraciones del texto sino como relatos gráficos del acontecer cotidiano. Igualmente, profundizaremos en las relaciones entre esos tres elementos (turismo, automóvil y visión fotográfica) como vertebradores discursivos de una misma sensibilidad moderna.

## VACACIONES MODERNAS

En el contexto social de la época, la posibilidad de disfrutar de un tiempo de «vacaciones pagadas» fue un síntoma y, al mismo tiempo, una conquista del incipiente y paulatino estado de bienestar y ocio en el que vivían ya algunas sociedades desarrolladas. El «derecho al ocio» de la población española fue también una reivindicación que llegó a nuestro país como consecuencia directa de su consolidación como destino del turismo extranjero auspiciado por el propio régimen franquista, que entendió como una estrategia política y económica (el poder de las divisas) la canalización hacia España de los nuevos flujos turísticos internacionales<sup>3</sup>.

Como asunto de actualidad latente —coincidiendo casi siempre con la proximidad del verano o de determinados periodos festivos, especialmente la Semana Santa—, *Triunfo* prestó una atención especial al fenómeno turístico y a las primeras manifestaciones del turismo de masas nacional. En este sentido, debe señalarse la presencia constante de este tema en las columnas de opinión en secciones fijas, firmadas por colaboradores habituales de la revista como Francisco Casares Sánchez, Ignacio Agustí o Pozuelo [Haro Tecglen]. Más interesantes aún fueron los reportajes,

---

(coord.): *op. cit.*, pp. 41-46; Muñoz Soro, Javier; García, Gloria: «La influencia de las revistas políticas. Cuadernos para el diálogo, *Triunfo* y *La Calle*», en Guillamet, Jaume (ed.): *op. cit.*, pp. 19-44.

Puede consultarse también la web del Proyecto Triunfo Digital (<https://www.triunfodigital.com>), en cuya elaboración participaron la Universidad de Salamanca, José Ángel Ezcurra y CEMPRO. Permite visualizar *on-line* el conjunto de las revistas publicadas por *Triunfo*, *Tiempo de Historia* y *Hermano Lobo*.

3. Sobre el desarrollo del turismo durante este periodo, véanse, entre otros: Fernández Fúster, Luis: *Historia general del turismo de masas*. Madrid, Alianza Editorial, 1991; Moreno Garrido, Ana: *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Madrid, Editorial Síntesis, 2007; Rey-Reguillo, Antonia del (ed.): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2007; Pack, Sasha D.: *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid, Turner, 2009; Vega, Carmelo: «Fotografía y turismo en España. Políticas para una imagen de la diferencia», *Estudis Baleàrics*, 94/95 (2008/2009), pp. 193-206; y, Fuentes Vega, Alicia: *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2017.



en ocasiones publicados en varias entregas, sobre aspectos diversos del turismo y de las vacaciones, así como los números monográficos que la publicación dedicó a estos asuntos, como el «Especial vacaciones» (junio de 1964), la edición especial para Estados Unidos sobre España (septiembre de 1965), o el titulado «Consumiendo vacaciones» (agosto de 1970). En una valoración de conjunto de esos artículos, es posible diferenciar entre el ánimo esperanzado y la visión positiva del turismo que, salvo algunas excepciones, apareció en la mayoría de los artículos durante la década de los 60 y la interpretación más crítica y revisionista de los textos publicados en los 70, que registraban ya no solo las secuelas directas de la enorme crisis económica de 1974 sino también los cambios de paradigmas de una industria turística española saturada y atascada por un desarrollo excesivo e incontrolado.



FIGURA 1. JOHN ZIMMERMAN-ZARDOYA, FOTOGRAFÍA DE PORTADA, *TRIUNFO*, 108 (1964), TRIUNFO DIGITAL



FIGURA 2. JOSÉ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, EN [JOSÉ MONLEÓN], «SPAIN'S TOURISTIC BOOM. MALLORCA:1000 HOTELS IN TEN YEARS», *TRIUNFO*, NÚMERO ESPECIAL U.S. (1965), TRIUNFO DIGITAL

Los primeros textos en torno al turismo aparecieron ya en 1962, mostrando todavía una excesiva voluntad divulgativa y anecdótica, con recomendaciones sobre cómo elegir «un buen lugar de veraneo» o cómo «conquistar un marido» durante las vacaciones<sup>4</sup>. Sin embargo, la frivolidad de esos primeros textos se diluyó casi de manera inmediata para ir adentrándose en un análisis periodístico de la singularidad social y cultural del turismo y de sus efectos en la vida del país. Algunos autores incidían en las favorables condiciones que España tenía para convertirse en foco de atención de esas grandes corrientes turísticas internacionales, pero también, mostraban su preocupación por el avance acelerado de ese proceso. En este sentido, fueron especialmente significativos los artículos dedicados a la isla de Mallorca, que aparecieron en los primeros años

4. Sponaro, Aldo: «Vacaciones. Consejos prácticos para elegir un buen lugar de veraneo», *Triunfo*, 5 (1962), pp. 80-85; Tadolini, Grazia A.: «Los encuentros del verano. La gran esperanza: conquistar un marido», *Triunfo*, 12 (1962), pp. 73-75.

de existencia de la revista. Así, Pablo Llull publicó en 1962 un texto bajo el título de «Mallorca, un filón de oro del turismo español», en el que, por un lado, resaltaba la «fabulosa cifra de pesetas [que] ha entrado en Mallorca, en España a través de esta impresionante industria que el turismo significa», y, por otro, manifestaba el temor de los habitantes de la isla cuando el «rendimiento turístico» alcanzase el cien por cien de su actividad que, en aquellos años se consideraba aún a la mitad de sus posibilidades<sup>5</sup>.

La compleja situación turística de la isla reapareció, unos años más tarde, en el artículo «Mallorca, además del turismo», escrito por José Monleón. Estamos aquí ante uno de los textos más sugerentes sobre la cuestión turística en España, pues trascendía el género periodístico informativo para profundizar en una serie de análisis sobre el significado y la repercusión de esta industria que empezaba a consolidarse en el país. De hecho, el propio Monleón admitió que su objetivo no era otro que mostrar la «trastienda» del turismo, incidiendo en determinados aspectos sociológicos, en las «razones sicológicas» y en las nuevas necesidades de este fenómeno de masas, desmontando además la heredada idealización cultural de los territorios turísticos, construida a lo largo del siglo XIX por los «viajeros-artistas» y «viajeros-aristócratas» europeos (la «magnificación de lo campesino», el «canto a la felicidad y a la sencillez del rústico», la «mistificación bucólica»)<sup>6</sup>.

En este sentido, el artículo partía de las experiencias vividas en la isla por George Sand y Chopin, centrándose en los argumentos que justificaron su viaje, es decir: la salud y el «deseo de huir» de la vida cotidiana. Para Monleón, ese deseo seguía siendo un elemento clave en el turismo contemporáneo, aunque advertía: «el turismo — tanto para quien lo hace como para quien lo recibe— debería ser un instrumento conscientemente progresivo y nunca un simple fenómeno que ayude a seguir dejando el presente»<sup>7</sup>. En su opinión, ese «seguir huyendo» afluía en aquellos días en la cultura *ye-yé*, de modo que podían establecerse correspondencias temporales entre los viajeros decimonónicos y las nuevas tipologías de jóvenes turistas: el «yeyeismo» de esos «pequeños grupos de muchachos y muchachas, instalados en Palma, lejos de sus ciudades, sin saber o sabiendo muy poco español, estrechos de dinero, [y] dispuestos a sentirse total y absolutamente libres», era no solo, «una manifestación de la desconfianza que sienten las nuevas generaciones ante el orden social y nuestro destino histórico», sino también una «declaración de principios» desde el punto de vista turístico<sup>8</sup>.

Junto a la importancia de estos nuevos perfiles de «turismo pobre» o «turismo joven»<sup>9</sup>, Monleón insistía en el factor ocio como una de las claves para explicar el turismo contemporáneo, consecuencia de la «reducción de jornadas de trabajo» y de las «vacaciones obligatorias»<sup>10</sup>. Un ocio que se canalizaba a través de los espectáculos típicos (los toros, el tablao, es decir, la «España por veinte duros»<sup>11</sup>), las diversiones de la noche o la vida en las playas.

5. Llull, Pablo: «Mallorca, un filón del turismo español», *Triunfo*, 13 (1962), pp. 18-25.

6. Monleón, José: «Mallorca, además del turismo», *Triunfo*, 169 (1965), pp. 26-37 y 60-61.

7. *Idem*, p. 29.

8. *Idem*, pp. 60-61.

9. *Idem*, p. 60.

10. *Idem*, p. 34.

11. *Idem*, p. 61.



FIGURA 3. FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO, EN «EL GRAN ÉXODO», *TRIUNFO*, 115 (1964), TRIUNFO DIGITAL

Ya a mediados de los años 60, *Triunfo* dio espacio en sus páginas a algunas voces que empezaban a plantear valoraciones más pesimistas y agrias del turismo y que, de algún modo, se adelantaban a ciertos planteamientos abiertamente críticos de los 70. Un buen ejemplo fue el artículo «Riqueza turística, pobreza artística», que publicó el crítico de arte José María Moreno Galván en junio de 1965, en el que expuso una interesante teoría de preservación de lo español que alertaba sobre el «despojo sistemático de toda nuestra herencia cultural» plegada a las exigencias de la industria turística: «la riqueza espiritual de España», afirmaba,





FIGURA 4. JOSÉ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, EN «SEMANA SANTA EN BENIDORM», *TRIUNFO*, 202 (1966), TRIUNFO DIGITAL

«está en venta»<sup>12</sup>. Muchos términos e ideas usados en el texto se acercaban a una interpretación muy conservadora sobre la preservación de las esencias de España, cercana a los argumentos usados por ciertos sectores políticos y eclesiásticos del franquismo que denunciaban el turismo como un factor contaminante de la moral y los valores nacionales. Sin embargo, hay en el artículo un poso de irónica amargura, de interpretación «subjetiva», que le permitió profundizar en el debate

12. Moreno Galván, José M., «Riqueza turística, pobreza artística», *Triunfo*, 158, (1965), p. 66.



sobre las consecuencias de la aplicación de determinadas políticas gubernamentales, cuestionando la excesiva «preocupación turística» y la dependencia, no solo económica sino también psicológica, de nuestro país respecto al turismo.

En su opinión, se había iniciado un proceso ya casi irreversible de mercantilización del territorio y de las costumbres («la climatización turística del país»<sup>13</sup>), que estaba convirtiendo a España en un sucedáneo turístico de sí misma. En su descripción del fenómeno, Moreno Galván utilizó una terminología que sorprende por su novedad pero que, al mismo tiempo, se abría hacia un posicionamiento crítico muy moderno que le conecta con ciertos debates utilizados actualmente en los estudios culturales sobre las prácticas turísticas. En este sentido, se refería al turismo como una industria generadora de espacios de ficción destinada al placer y al bienestar, que transformaba la autenticidad del original para convertirlo en productos de consumo de masas.

En esta misma línea de denuncia de la «desaparición de la vida española», concluía recalcando de nuevo la idea del turismo como un sector productivo cuyo objetivo era recrear el mundo como un «gran espectáculo». Lo que ofrecía la industria turística no era otra cosa que «una gran falsificación de España, con la materia prima de la España auténtica». En definitiva, «se le extrae a nuestras cosas su realidad para quedarse con lo que verdaderamente interesa de lo nuestro: la apariencia»<sup>14</sup>. Sin duda, este artículo aportaba muchas sugerencias que lo convertían en un documento alternativo de excepcional importancia en el ámbito de las reflexiones sobre la implantación del turismo en España, pues se posicionaba abiertamente contra el discurso desarrollista que dominó la política oficial y la escena periodística de la época<sup>15</sup>.

La progresiva revisión de esas tesis desarrollistas fue habitual en *Triunfo* desde principios de la década de los 70 (como parte de una crítica general a los excesos del capitalismo contemporáneo y al «neocolonialismo» de las grandes empresas turísticas extranjeras), y se incrementó sobre todo en 1974, en el contexto de una economía mundial deprimida a raíz de la crisis del petróleo de 1973. En este sentido, destacan algunos artículos que Manuel Vázquez Montalbán escribió en esas fechas, intentando poner al descubierto ciertas contradicciones del fenómeno turístico español. En agosto de 1970, publicó, dentro del ya citado monográfico «Consumiendo vacaciones», su artículo «El taylorismo y las alegres vacaciones», donde profundizaba en el papel social, económico y político de las vacaciones como «grasa» del sistema y distracción de la propia realidad, analizando, sobre todo, el uso que de ellas hacían las clases pequeñoburguesas y el proletariado («Nada representa tanto a la España actual como las alegres vacaciones. El ocio controlado, la libertad controlada, ahí se manifiesta el mejor retrato de una sociedad habitualmente reflejada mediante fotografías trucadas»). En su opinión, la pequeña-burguesía «cristiana y decente» era «la cara serrana de la España del desarrollo»,

13. *Ibidem*

14. *Ibidem*

15. Casi de forma simultánea y con el seudónimo de Juan Triguero, Moreno Galván publicó en París otro artículo con argumentos similares a los usados en su breve texto para *Triunfo*. Véase: Triguero, Juan: «La generación de Fraga y su destino», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 1 (1965), pp. 5-16.

que entendía las vacaciones como una «válvula de escape» de su propia existencia alienada, como una huida «de toda verdad»: «esa huida es como un mecanismo de seguridad con el que la propia alienación se defiende de una autoclarificación». Al contrario, los proletarios representaban la «otra cara», los grandes perjudicados, la «inmensa mayoría silenciosa», la mano de obra barata que sustentaba la estructura turística y sufría «el forcejeo para convertir todo un país en el paisaje propicio para una burguesía alienada y alienante»<sup>16</sup>.

La situación de esos hombres y mujeres que mantenían la industria turística con un trabajo realizado, en muchas ocasiones, en pésimas condiciones reapareció en otros artículos de este periodo. Y es conveniente señalar esta preocupación porque, en esos momentos, se estaba produciendo un giro fundamental en el análisis periodístico de la cuestión, de modo que el interés por la figura del turista sobre el que se habían justificado hasta entonces casi todas las aproximaciones al fenómeno empezó a ser desplazado por la del trabajador del turismo en España. «Detrás de la brillante imagen turística [...], del triunfalismo de la primera industria del país», escribió en 1973, José María Huertas Clavería, en su artículo «La otra cara del turismo. Los proletarios del boom», solo había precariedad, eventualidad, desprotección legal, explotación y subdesarrollo, que se concretaban en salarios bajos, contratos irregulares o inexistentes, dependencia de las propinas o de los «porcentajes» en función del número de clientes, ausencia de horarios fijos, exceso de horas de trabajo o guardias y horas extras no remuneradas<sup>17</sup>.

En una línea similar, Francisco López Barrios certificaba «La muerte de la gallina» del turismo en España, con la irrupción de la primera gran crisis turística desde mediados de siglo, que estaba provocando el «paro masivo» y el «cierre de las empresas por suspensión de pagos». La nueva situación no solo ponía en evidencia que esa gallina de los huevos de oro no era el «animal incansable [e] inagotable» que se había imaginado hasta entonces, sino que obligaba a repensar cómo de mal se habían hecho las cosas. «¿Para quién fueron los huevos de la gallina?» se preguntaba, afirmando que los grandes beneficiados habían sido los turoperadores (es decir, el capital extranjero) y los «hoteleros y propietarios de apartamentos»; en la escala más baja de los favorecidos se encontraba «la clase trabajadora» que, paradójicamente, era la base del «milagro turístico español». Eran esos trabajadores los que habían suministrado a la industria del turismo «mano de obra con poca o ninguna especialización y de bajo costo»: sobre ellos, «a costa del factor trabajo», la industria turística española había logrado mantener y modular «las exigencias de precios competitivos a nivel internacional»<sup>18</sup>.

Estas visiones críticas sobre las consecuencias del turismo marcaron también, durante la década de los 70, el trabajo teórico de numerosos autores procedentes de

16. Vázquez Montalbán, Manuel: «El Taylorismo y las alegres vacaciones», *Triunfo*, 426 (1970), pp. 15-18. Del mismo autor, véase también: «La Costa Brava de día, la Costa Brava de noche», *Triunfo*, 429 (1970), pp. 29-31, y 430 (1970), pp. 24-26.

17. Huertas Clavería, José María [J.M.H.C.]: «La otra cara del turismo. Los proletarios del boom», *Triunfo*, 568 (1973), pp. 24-26.

18. López Barrios, Francisco: «La muerte de la gallina», *Triunfo*, 631 (1974), pp. 47-49.

diversos ámbitos como la sociología, la economía o el urbanismo, que empezaron a definir alternativas o reposicionamientos, en algunos casos, con una clara voluntad militante de carácter político y social. A Mario Gaviria, por ejemplo, se deben varios proyectos en colaboración que ahondaban en estos problemas (junto a, entre otros, José Miguel Iribas, Françoise Sabbah y Juan Ramón Sanz Arranz)<sup>19</sup>, que tuvieron su correspondiente eco en *Triunfo*, mediante colaboraciones puntuales sobre cuestiones de turismo y territorio<sup>20</sup> y, como veremos a continuación, infraestructuras del transporte.

## UN BOOM AUTOMOVILÍSTICO

De forma paralela a esta crónica de los avances, las conquistas y los fracasos del turismo internacional y nacional, las páginas de *Triunfo* documentaron también la extraordinaria evolución de la industria automovilística española. Las conexiones entre ambos sectores fueron muchas y, de hecho, siempre se identificó el crecimiento del turismo en España con el impulso de «la industria europea del automóvil» que había posibilitado la «enorme afluencia de extranjeros» a nuestro país<sup>21</sup>. Al fin y al cabo, como apuntan González Reverté y Antón Clavé, «la movilidad y la circulación son conceptos fundamentales para entender el turismo» puesto que acortan los espacios y superan la «fricción de la distancia»<sup>22</sup>.

En este sentido, ambas industrias compartieron una secuencia de progreso histórico muy similar: desde las frágiles bases de un sistema industrial poco avanzado y unas infraestructuras deficientes hasta la eclosión desbordada de la producción (el *boom*<sup>23</sup>), las sucesivas crisis ante situaciones coyunturales desfavorables o el cuestionamiento de los modelos de explotación<sup>24</sup>.

19. Véase: Gaviria, Mario y otros: *España a Gogo. Turismo charter y neocolonialismo del espacio*. Madrid, Ediciones Turner, 1974; Gaviria, Mario y otros: *El turismo de playa en España: chequeo a 16 ciudades nuevas del ocio*. Madrid, Ediciones Turner, 1975; y, Gaviria, Mario y otros: *Benidorm, ciudad nueva*. Madrid, Editora Nacional, 1977.

20. Véase especialmente: Gaviria, Mario; Sabbah, Françoise; Sanz Arranz, Juan Ramón: «En la hora de la crisis. Hipótesis sobre el turismo en España», *Triunfo*, 620 (1974), pp. 26-27.

21. López Muñoz, Arturo: «España se motoriza. El boom del automóvil», *Triunfo*, 163 (1965), pp. 26-33. Al referirse a los avances de la industria del motor, López Muñoz afirmaba que «las consecuencias de este fuerte desarrollo son enormes. Las formas de vida, estructuras de población... han podido ser mejoradas como consecuencia de la técnica y de su desarrollo posterior. El número de industrias subsidiarias que han aparecido en su contorno, han multiplicado la renta y empleo nacional. Sin ir más lejos, nuestro turismo está íntimamente relacionado con la industria europea del automóvil; sólo con un gran desarrollo preliminar de esta industria en Europa ha sido posible la enorme afluencia de extranjeros que el país recibe anualmente».

22. González Reverté, Francesc; Antón Clavé, Salvador (coord.): *A propósito del turismo. La construcción social del espacio turístico*. Barcelona, Editorial UOC, 2006, p. 35.

23. *Boom* fue un término muy popular que se utilizó con mucha frecuencia en el lenguaje periodístico de esa época para referirse al desarrollo súbito y exitoso de cualquier actividad, y por extensión, a su consumo masivo: entre 1962 y 1982, desde las páginas de *Triunfo*, se habló, por supuesto, del *boom* turístico y del *boom* del automóvil, pero también, del *boom* estructuralista, del *boom* de la natación, del sonido, de la novela hispanoamericana, de la nueva novela española, de la bolsa, de los libros de cine o del cine político, entre otros.

24. Sobre los avances de la industria automovilística durante el franquismo y el papel del automóvil en la economía, pero también en la cultura visual contemporánea, pueden consultarse, entre otros: Cuiró, Joaquín: *Historia del automóvil en España*. Barcelona, CEAC, 1994 (1ª ed.: 1970); García Ruiz, José Luis: «La evolución de la industria automovilística española, 1946-1999», *Revista de Historia Industrial*, 19-20 (2001), pp. 133-163; Catalan, Jordi: «La SEAT del desarrollo, 1948-1972», *Revista de Historia Industrial*, 30 (2006), pp. 143-192; García Ruiz, José Luis: *Sobre ruedas. Una historia crítica de la industria del automóvil en España*. Madrid, Síntesis, 2003; y, Garaje. *Imágenes del*

**SEGURIDAD**  
para usted  
y los suyos

**SEAT 1400-C**

CID PUBLICIDAD

**SEAT**

SEAT siempre está a su lado para ayudarle.  
En todas las carreteras de España el  
SERVICIO OFICIAL SEAT está presente con una  
EXTENSA red de talleres dotados de las más  
modernas instalaciones y del personal más experto

A todas partes con y servicio SEAT en todas partes

FIGURA 5. CID PUBLICIDAD, ANUNCIO PUBLICITARIO DE SEAT 1400C, *TRIUNFO*, 41 (1963), TRIUNFO DIGITAL

Como ocurrió con el análisis del turismo, las valoraciones sobre la expansión de la industria automovilística durante los años 60, mostraban un elevado grado de optimismo, señalando al automóvil como un «factor de progreso» relacionando directamente la «prosperidad española»<sup>25</sup> con el crecimiento en la venta de vehículos, sobre todo de marcas nacionales, lo que a su vez justificaba, entre otros efectos, «la fiebre de la construcción de carreteras, [de] autopistas de peaje [y] el desarrollo de la industria de obras públicas»<sup>26</sup>. No es extraño, por tanto, que buena parte de las descripciones del turismo en España en esos años, hicieran referencia a la influencia del automóvil como un elemento conformador de los nuevos paisajes

*automóvil en la pintura española del siglo XX*. Madrid, Fundación Eduardo Barreiro, 2000 (especialmente los textos de: Sudría, Carles y San Román, Elena: «La industria del automóvil en España: una panorámica», pp. 89-61; Brihuega, Jaime: «El automóvil y el arte español contemporáneo», pp. 17-59; y Pérez Rojas, Javier: «El mundo sobre ruedas. El coche en las revistas ilustradas», pp. 133-163).

25. Luíke: «El automóvil en España», *Triunfo*, 125 (1964), p. 77.

26. Elordi, Carlos: «Automóvil: un sector en crisis», *Triunfo*, 724 (1976), pp. 42-45.

de la modernidad, de la circulación de ideas y tendencias y de los avances de la comunicación entre naciones:

No hay opción ni preferencia. No existe otra actualidad que la de la vacación, considerada como fenómeno sociológico. Basta con arrimarse a una de las carreteras turísticas para advertir la complejidad del fenómeno. La interminable oruga de la circulación rodada está compuesta de coches de toda filiación y de todas las categorías. Las grandes ciudades europeas se despueblan para alcanzar las cálidas riberas mediterráneas, con garantía de sol y de la playa. El tímido funcionario o el discreto empleado aspiran a la selvática, salvaje soledad del paraíso<sup>27</sup>.

En esta línea, igual que se hablaba de la influencia —positiva y negativa— que el contacto con el turismo internacional podía llegar a ejercer sobre las costumbres y los hábitos de la población española, creando una sensación irreal de libertad<sup>28</sup>, también se destacaron los efectos que los coches estaban teniendo como «factor decisivo en la revolución sexual»<sup>29</sup>. Ya en 1957, Roland Barthes había avanzado, desde la perspectiva de la semiótica, una lectura del automóvil («El nuevo Citroën») como «objeto» del placer «táctil»<sup>30</sup>, que sirvió de referente para las interpretaciones (y las representaciones mediante la publicidad) sobre la erótica del automóvil. En esta línea, fue especialmente significativa la teoría en torno al automóvil como «status symbol» que Gillo Dorfles incluyó, en 1971, en su libro *Sentido e insensatez en el arte de hoy*. La obra, que tuvo una notable influencia en aquellos momentos, fue traducida en 1973 al castellano<sup>31</sup> y, de manera muy oportuna, *Triunfo* reprodujo, ese mismo año, la versión completa de ese capítulo. Además de otros aspectos de tipo socio-antropológico y simbólico (el coche como «símbolo social»), Dorfles subrayaba el «carácter sexual» y la «simbología sexológica del automóvil», asociándolo a la idea de «receptáculo», «contenedor» y «seno materno», es decir, pensando en él como un «elemento femenino o, mejor, maternal»<sup>32</sup>.

Sin embargo, a principios de la década de los 70 comenzaron a resquebrajarse tanto el optimismo productivista como las utopías desarrollistas que habían convertido el automóvil en uno de los ejes principales del pensamiento de la modernidad. Y no fue casual que ese cambio de paradigmas se produjera, de nuevo, justo antes de la crisis económica del 74 y en paralelo, a los problemas de explotación del turismo en España, puesto que ambas industrias —la automovilística y la turística— mostraron su incapacidad para reaccionar ante las debilidades de un sistema de producción saturado: en consecuencia, el modelo operativo del *boom* era ya insostenible tanto para una como para otra.

27. Agustí, Ignacio: «Cara y Cruz. La piscina de Europa», *Triunfo*, 62 (1963), p. 34.

28. Fuentes Vega, Alicia: *op cit*, pp. 313-317.

29. «Sociedad de consumo. Todos los coches del mundo», *Triunfo*, 354 (1969), p. 30.

30. Barthes, Roland: *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2009, pp.130-132. La portada de la primera edición francesa de la obra (*Mythologies*. París, Éditions du Seuil, 1957), realizada por el diseñador gráfico Pierre Faucheux, presentaba una reproducción geométrica circular, aparentando la imagen del mundo que, a su vez, contenía la fotografía de un Citroën.

31. Dorfles, Gillo: *Senzo e insensatezza nell'arte d'oggi*. Roma: Ellegi Edizioni, 1971. Véase la primera traducción al castellano: *Sentido e insensatez en el arte de hoy*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1973, pp. 93-103.

32. Dorfles, Gillo: «El automóvil como status symbol», *Triunfo*, 570 (1973), pp. 28-30. En el artículo se copiaba íntegramente el texto del libro, añadiendo los títulos de cinco epígrafes que no estaban en el original.





FIGURA 6. PEDRO ANTONIO MARTÍNEZ PARRA, FOTOGRAFÍA DE PORTADA, *TRIUNFO*, 354 (1969), TRIUNFO DIGITAL

Junto a las visiones profundamente críticas sobre el fenómeno del turismo, en esos mismos años, desde las páginas de *Triunfo* se empezaron a cuestionar también los postulados desarrollistas del sector del automóvil, resaltando sus factores negativos. Se hablaba entonces del difícil equilibrio entre la libertad y el poder económico individual (el derecho al coche), la adopción de medidas institucionales que garantizaran las necesidades sociales (la alternativa de los transportes colectivos), o las repercusiones sobre el medio ambiente, insistiendo en los procesos de deterioro y transformación brutal del territorio que estaba generando, sobre todo, la proliferación de las autopistas. Esa situación provocó no pocas movilizaciones populares en distintas zonas del país contra la construcción de nuevas autopistas y favoreció el desarrollo de una creciente sensibilidad ecologista<sup>33</sup>.

33. En este contexto, fueron fundamentales algunos de los trabajos del ya citado Mario Gaviria. Véase, por ejemplo: Gaviria, Mario (dir.): *Libro negro sobre la autopista de la Costa Blanca*. Valencia, Ediciones Cosmos, 1973. En *Triunfo*, Gaviria publicó también varios artículos sobre el tema: Gaviria, Mario y Marco, Luis: «La autopista como agresión», *Triunfo*, 596 (1974), pp. 22-25; y, Gaviria, Mario: «La ciudad no son las autopistas», *Triunfo*, 685 (1976), pp. 24-25.

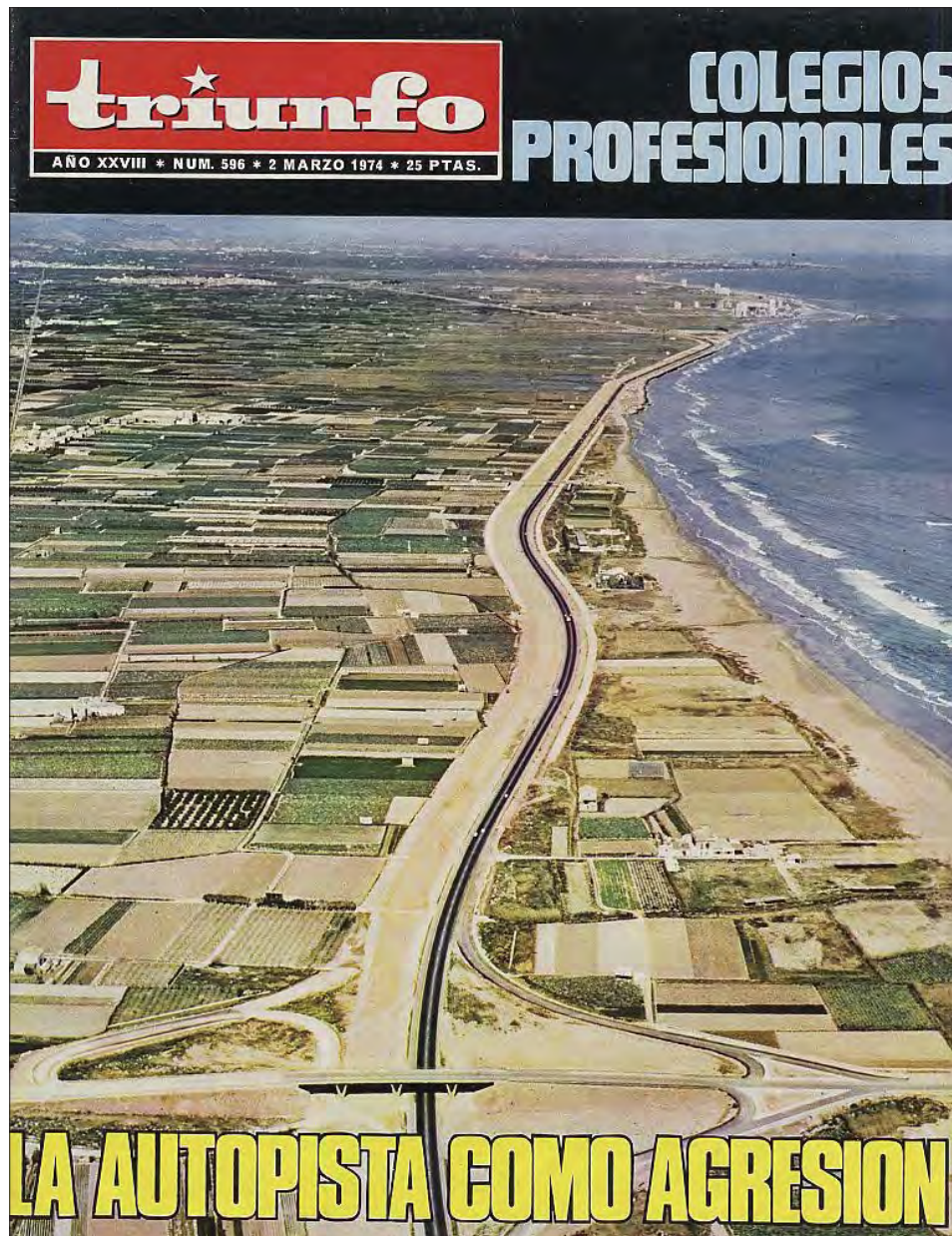


FIGURA 7. FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO, FOTOGRAFÍA DE PORTADA, *TRIUNFO*, 596 (1974), TRIUNFO DIGITAL

«El liberalismo se paga caro», escribió Philippe Roqueplo en 1970, afirmando que el uso del automóvil tenía asociado una serie de «costes sociales» y de problemas que empezaban a convertir el tráfico en un «infierno» de masificación, ruidos y contaminación. Este iba a ser a partir de ahora, el nuevo tono reivindicativo, y a veces resignado, al tratar el tema de las consecuencias nefastas del «consumo masivo del automóvil»<sup>34</sup>.

34. Roqueplo, Philippe: «El infierno del tráfico», *Triunfo*, 444 (1970), pp. 24-29.

## LA GEOGRAFÍA TURÍSTICA DESDE EL COCHE

Lo visto hasta aquí expresa las diversas posiciones y los debates que *Triunfo* adoptó ante dos asuntos que preocuparon a la sociedad española desde principios de los años 60 hasta finales de la década siguiente, y que marcaron las líneas de desarrollo económico del país impulsado principalmente por las industrias del turismo y del automóvil. En 1963 y 1968, la revista publicó dos grandes reportajes dedicados exclusivamente al fenómeno vacacional español, en los que confluían todos estos temas, reflejando y condensando de manera simbólica su actualidad y repercusión social y cultural, pero también los cambios estructurales y las adaptaciones de un modelo de crecimiento que avanzaba hacia una de sus primeras grandes crisis a nivel mundial.

El primero de ellos, titulado «Vacaciones en España», se publicó en tres entregas, entre julio y septiembre de 1963 (números 60, 63 y 68), con texto de José Luis Martínez Redondo. El segundo, ya mencionado, escrito por Luis Carandell, apareció cinco años más tarde, en cinco entregas, en agosto de 1968, con el título «Vacaciones a la española» (del número 322 al 326).

Ambos plantearon un recorrido por la geografía turística nacional analizando, sobre todo, las experiencias de los veraneantes y las profundas transformaciones operadas por el turismo en el territorio y en la vida cotidiana española<sup>35</sup>. Ambos recurrieron, también, al uso de los medios de locomoción para describir y visualizar ese tránsito experiencial por esos nuevos ámbitos de confluencia y encuentros entre los visitantes extranjeros y la población local. Además, los dos artículos expresaban a la perfección el proceso evolutivo de lo que por entonces se llamó, con cierto entusiasmo, la «fiebre turística».

En esos cinco años que separaban la publicación de ambos textos, quedaron recogidas también, como analizaremos con detenimiento en los siguientes epígrafes, las diferencias sustanciales entre un modelo de consumo de masas en una fase inicial —con unas dimensiones y expectativas en crecimiento— y una fase aún intermedia, en la que aparecían ya los primeros síntomas de una crisis sistémica (masificación, sobreexplotación de los recursos, disminución de la calidad de los servicios, rechazo del modelo de producción, etc.).

### 1963: «VACACIONES EN ESPAÑA»

«Vacaciones en España» proponía «un largo viaje [...] en helicóptero, a pie y en coche»<sup>36</sup> en tres etapas por la costa mediterránea: de La Junquera al Ebro, de Peñíscola al Mar Menor y, finalmente, la Costa del Sol. El objetivo del artículo era, sobre todo, hacer un retrato genérico del turismo internacional en España,

35. Sobre los procesos de «cotidianización del turismo», véase: Aguilar López-Barajas, José Luis: «Los españoles y el turismo moderno. Experiencias y expectativas en el franquismo desarrollista», en Hernández Burgos, Claudio; Prieto Borrego, Lucía (eds.): *Divertirse en dictadura. El ocio en la España franquista*. Madrid, Marcial Pons, 2024, pp. 307-330.

36. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. La Costa del Sol», *Triunfo*, 68 (1963), p. 35.



indagando en las razones por las que los turistas nos visitaban y en la forma en la que vivían los extranjeros durante sus estancias vacacionales.



FIGURA 8. CAMPAÑA, EN JOSÉ LUIS MARTÍNEZ REDONDO, «VACACIONES EN ESPAÑA. DE LA JUNQUERA AL EBRO», TRIUNFO, 60 (1963), TRIUNFO DIGITAL



FIGURA 9. FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO, EN JOSÉ LUIS MARTÍNEZ REDONDO, «VACACIONES EN ESPAÑA. DE PEÑÍSCOLA AL MAR MENOR», *TRIUNFO*, 63 (1963), TRIUNFO DIGITAL

Martínez Redondo resaltaba la importancia y la repercusión social y económica de la actividad turística en el contexto desarrollista de la España de aquellos momentos: los turistas —esa «oleada de extraños»<sup>37</sup> que venían «de fuera»<sup>38</sup>, esa «cadena humana»<sup>39</sup> que recorría «medio mundo para disfrutar en España sus vacaciones»<sup>40</sup>— eran también «los grandes artífices anónimos de nuestra bolsa de

37. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. De la Junquera al Ebro», *Triunfo*, 60 (1963), p. 48.

38. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. La Costa del Sol», *Triunfo*, 68 (1963), p. 39.

39. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. De la Junquera al Ebro», *Triunfo*, 60 (1963), p. 36.

40. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. La Costa del Sol», *Triunfo*, 68 (1963), p. 39.



divisas»<sup>41</sup>. El turismo era la «panacea»<sup>42</sup>, el «chorro de oro»<sup>43</sup>, el «negocio seguro»<sup>44</sup> y «más brillante de nuestro tiempo»<sup>45</sup> que estaba cambiando a pasos agigantados, la fisionomía tradicional del país. De hecho, los argumentos utilizados en el texto oscilaban entre dos polos opuestos irreconciliables e, incluso, contradictorios: por un lado, redundaba en su optimismo señalando las «infinitas posibilidades de la atracción turística»<sup>46</sup> y la importancia de invertir el dinero en esta industria, apostando por la urbanización y la construcción de las infraestructuras del turismo ya que, en su opinión, en muchos lugares de España «todo está por hacer»<sup>47</sup>.

Este elogio del progreso nacional y de la modernidad turística chocaba, sin embargo, con un enfoque más amargo y crítico de las consecuencias que el «milagro»<sup>48</sup> del turismo empezaba a tener en determinados destinos de la costa española. De este modo hay que entender algunos de sus comentarios sobre los estragos urbanísticos, la sobreexplotación de los recursos, la masificación y superpoblación de los espacios y, sobre todo, el crecimiento desenfrenado del turismo cuya capacidad para desvirtuar y reinventar lo local, para generar estándares de intervención del territorio y para potenciar otros modelos de consumo, estaban sometiendo a las zonas turísticas a un «cambio asombroso»<sup>49</sup>.

Al fin y al cabo, esa era —y sigue siendo— la gran paradoja de una industria del turismo que busca el impacto de lo nuevo y lo diferente para acabar contaminando y modificando los valores propios del lugar hasta convertirlos en simples destinos uniformes y adaptados a las necesidades universales del ocio y del placer turístico. Así, por ejemplo, al hablar de Tossa advertía: «si continúa el ritmo creciente de estos últimos años, pronto será un gigantesco *night club* o un *snack bar* o una inmensa tienda de souvenirs [...] No hay hueco en el pueblo que no esté en explotación»<sup>50</sup>.

El artículo abordaba además otra contradicción no menor, que tenía que ver con ese repertorio de «posibilidades» que España podía ofertar al turismo internacional. El gran activo seguía siendo el clima excepcional y privilegiado que determinaba el perfil medio del turista de sol y playa que llegaba a nuestro país en aquellos momentos. Sin embargo, la duda que atravesó las tres entregas del artículo de Martínez Redondo fue hasta qué punto el destino España podía sustentarse sólo en esa demanda de sol y playa. De nuevo, la paradoja estaba en cómo combinar la exaltación hedonista de la vida turística, sustentada en el ocio, el descanso, el bullicio, la animación y el abandono despreocupado ante los placeres mundanos y materiales (broncearse, comer, beber, bailar, trasnochar, flirtear, divertirse) y la

41. *Idem*, p. 35.

42. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. De la Junquera al Ebro», *Triunfo*, 60 (1963), p. 58.

43. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. De Peñíscola al Mar Menor», *Triunfo*, 63 (1963), p. 29.

44. *Idem*, p. 31.

45. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. De la Junquera al Ebro», *Triunfo*, 60 (1963), p. 40.

46. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. De Peñíscola al Mar Menor», *Triunfo*, 63 (1963), p. 29.

47. *Idem*, p. 29.

48. Martínez Redondo utilizó en varias ocasiones el término «milagro» para referirse a lo que estaba ocurriendo en varias poblaciones turísticas de la costa española, como era el caso de Benidorm. «Benidorm», afirmaba, «es el milagro [...]. En pocos años se ha ensanchado, ha engordado, está a punto de explotar». *Idem*, p. 40.

49. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. De la Junquera al Ebro», *Triunfo*, 60 (1963), p. 60.

50. *Ibidem*.

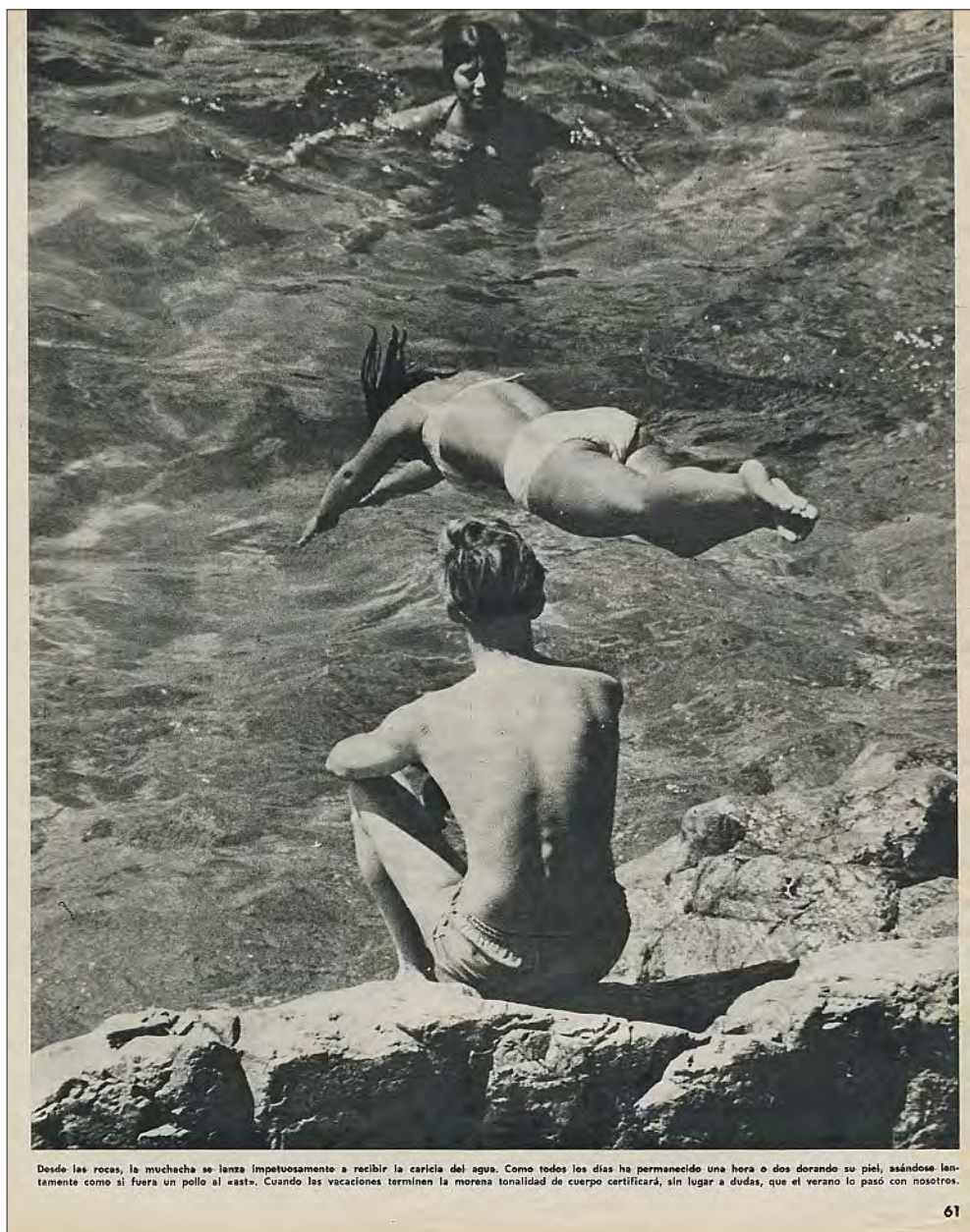


FIGURA 10. CAMPAÑA, EN JOSÉ LUIS MARTÍNEZ REDONDO, «VACACIONES EN ESPAÑA. DE LA JUNQUERA AL EBRO», *TRIUNFO*, 60 (1963), TRIUNFO DIGITAL

reivindicación de un turismo otro que, sin renunciar a lo anterior, se interesase por el descubrimiento de una España distinta, más auténtica o, en otras palabras, menos turística. «Los turistas», afirmaba Martínez Redondo, «se van de los países que visitan sin haber descubierto sus cosas mejores». Así, junto al turismo de sol reivindicaba también otro tipo de turista más concienciado y preocupado por conocer la realidad cultural, histórica o geográfica de una España más allá de la

costa, en definitiva, un turismo menos frenético y frívolo y más predispuesto a «degustar nuestra tierra como un buen vino»<sup>51</sup>.

Dejando al margen otras cuestiones relevantes de carácter sociológico y antropológico, como la descripción de tipologías nacionales del turista en España, las relaciones entre los visitantes y la población local<sup>52</sup> o la «coexistencia» del «turista indígena con el foráneo», el artículo insistía, sobre todo, en un tema que aquí nos interesa especialmente: por un lado, la consolidación de los medios y las infraestructuras de la movilidad turística y, por otro, las maneras en que esos medios creaban también, una noción de paisaje turístico.

Es necesario resaltar en este punto la importancia que tuvieron los medios de locomoción tanto colectivos (aviones, barcos, trenes) como individuales o familiares (coches), para el desarrollo del *boom* turístico y del turismo de masas de este periodo. Todos ellos definieron y potenciaron la creación o actualización de espacios modernos de tránsito (aeropuertos, estaciones, carreteras, autopistas, aduanas, zonas de descanso y servicios, gasolineras), creando nuevos lugares —o «no lugares»<sup>53</sup>— de escenificación y representación de las experiencias turísticas, así como nuevas vías de canalización de la mirada relacionadas con la inmediatez, la fugacidad y el dinamismo de la visión.

En «Vacaciones en España», estos nuevos elementos de la modernidad tuvieron un protagonismo central, tanto en el relato literario como en el apartado gráfico del reportaje. El eje de ese itinerario por las costas del Mediterráneo, desde la frontera francesa a la costa malagueña, y, por lo tanto, el elemento que daba sentido al recorrido por cada una de esas escalas geográficas era el viaje en coche, aunque se citaban otros medios de transporte y espacios asociados a cada uno de ellos. Ese protagonismo del coche (en este caso, un Seat 1400) reforzaba la idea de la movilidad y la rapidez, de modo que el trayecto y el transcurso del viaje se explicaban mediante los desplazamientos por carreteras, aportando reflexiones y ensoñaciones de diverso tipo sobre la experiencia del uso del automóvil o sobre las maneras de ver y pensar el paisaje:

El coche enfila las curvas de Port-Bou. Desde arriba descubrimos uno de los paisajes más impresionantes de esta esquina del mundo pirenaico [...]. Parece una maqueta, con sus casas minúsculas, se estación como de juguete, las primeras calas de la Costa Brava<sup>54</sup>. Pegado a la Albufera, baja el coche por la general. Baja. Siempre que viajo en coche pienso en la Cumbre de los Pirineos como el final de una cuesta que es España. Siento la sensación de ir deslizándome por un tobogán cuando vamos hacia el Sur<sup>55</sup>. Las olas del Mediterráneo se estrellan en las rocas. Silencio. Ni un ave rompe este silencio. Qué lejos está todo... Tan lejos que me salgo de mí, recorro tres o cuatro metros y me veo sentado sobre el acantilado. ¿Ese soy yo? Sí, ese... no me atrevo a despertarme. Me dejo allí, sólo, en el silencio, inmóvil, descansando de un largo viaje.

51. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. La Costa del Sol», *Triunfo*, 68 (1963), p. 61.

52. «Para muchos turistas formamos parte del *safari* en el que ellos se imaginan que están participando», *Ibidem*.

53. Para Marc Augé, los «no lugares» serían aquellos espacios sin identidad, no relacionales y no históricos creados en el contexto de la sobremodernidad. Augé, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2004, p. 83.

54. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. De la Junquera al Ebro», *Triunfo*, 60 (1963), p. 44.

55. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. De Peñíscola al Mar Menor», *Triunfo*, 63 (1963), p. 34.

Mi sombra coge el coche, enfla hacia el Sur. Ochenta, noventa, ciento diez, ciento treinta... La radio del 1400 insiste: Dame... dame, dame, dame... felicidad<sup>56</sup>.

La carretera general se ha convertido en una vía de luz. Esta carretera que conduce a Gibraltar es por la noche algo así como esa postal de Las Vegas de California, que el tecnicolor de Hollywood nos ha hecho familiar<sup>57</sup>.

En consonancia con lo anterior, casi la mitad de las fotografías del reportaje mostraban infraestructuras y medios vinculados con la movilidad de los turistas durante su estancia en España: una estación de tren en la frontera francesa; una sala de espera en el aeropuerto de El Prat; las nuevas y «modernas instalaciones» de la Aduana en La Junquera, que «facilitan el tráfico turístico, que en estos meses veraniegos es constante»; los muelles de salida de cruceros y excursiones marítimas en San Feliu de Guixols; y, relacionado específicamente con el uso de los coches, las escenas de camping en Saler o en Salou; las carreteras y las autopistas, convertidas en nuevos símbolos del progreso o en escenarios de encuentro con «el apasionante juego humano del auto-stop», un fenómeno nuevo al que, afirmaba Martínez Redondo, «el automovilista español» era aún «muy reacio».

Por otro lado, el reportaje incluía como novedad fundamental, la incorporación de un helicóptero que aportaba perspectivas fotográficas inéditas de la costa mediterránea (urbanizaciones, hoteles, playas, paisajes). La importancia de esas imágenes tomadas desde el aire se reflejó en dos hechos significativos: por un lado, en la creación de dos equipos de trabajo dedicados uno, a la fotografía aérea (Sergio Palao y Francisco Perales<sup>58</sup>, en los tres números) y, otro, a la fotografía «en tierra» (Campaña, números 60 y 68; A. García, Sánchez y Penalva, número 63; y Guidet, número 68). Por otro lado, al menos 10 fotografías del reportaje (del total de 114 que contabilizaban las tres entregas del artículo), mostraban la silueta del helicóptero surcando el cielo sobre las playas o los hoteles, de modo que lo incorporaban como un elemento nuevo y moderno del propio paisaje y como un objeto de la contemplación experiencial de los veraneantes. Además, el hecho de que 25 de esas 114 imágenes fueran fotografías aéreas, indica cuál fue su rol en el discurso interno del artículo, ya que cada una de ellas certificaba, de una manera explícita, las grandes transformaciones que la industria del turismo estaba operando sobre el territorio español<sup>59</sup>.

56. *Idem*, p. 53. Se refiere a la canción «Dame felicidad» (1962), del cantante mexicano Enrique Guzmán, que fue uno de los grandes éxitos de la música en España en 1963.

57. Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. La Costa del Sol», *Triunfo*, 60 (1963), p. 47.

58. Palao y Perales trabajaban, desde 1959, en la empresa TAF (Trabajos Aéreos y Fotogramétricos): el primero como piloto y el segundo como fotógrafo. Juntos colaboraron en varios artículos de la revista *Triunfo*, con fotografías aéreas de Barcelona, Valencia, Sevilla o de las fiestas de Los Sanfermines. Algunas de esas imágenes fueron destacadas por su «carácter inédito, asombroso [y] sorprendente», como un mundo «recién descubierto desde una perspectiva distinta». «Los Sanfermines desde helicóptero», *Triunfo*, 58 (1963), p. 32.

59. Este tipo de imágenes contribuyeron, sin duda, a generar nuevas variantes de la fotografía turística de la época. Fue muy habitual, por ejemplo, la incorporación de vistas aéreas de zonas turísticas en los catálogos de tarjetas postales, entre ellos, el de la propia TAF, que publicó varias series de paisajes españoles desde el aire, o el de Campaña y Puig-Ferrán, que, en esos años, empezaba a consolidar su actividad como uno de los grandes cronistas fotográficos del turismo español. Planas, en la isla de Mallorca, llegó a contar incluso con un helicóptero propio que utilizaba para hacer este tipo de trabajos. En algunas series de postales de esta época, se incluyeron también fotografías de paisajes





FIGURA 11. FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO, EN JOSÉ LUIS MARTÍNEZ REDONDO, «VACACIONES EN ESPAÑA. LA COSTA DEL SOL», *TRIUNFO*, 68 (1963), TRIUNFO DIGITAL

## 1968: «VACACIONES A LA ESPAÑOLA»

«Salimos de Madrid en el seat ciento veinticuatro de *Triunfo* para un largo viaje a través del veraneo español. Nos proponemos recorrer no menos de seis mil kilómetros de Este a Oeste y de Norte a Sur, siguiendo a la España veraniega que se traslada de las ciudades a las playas»<sup>60</sup>. Con estas palabras, justo cinco años después de la publicación del artículo de Martínez Redondo, iniciaba el periodista Luis Carandell su reportaje, en cinco entregas, de «Vacaciones a la española».

turísticos con helicópteros, lo que indica que el modelo mostrado en *Triunfo* formaba parte de esa nueva sensibilidad moderna de aplicación de la tecnología en el desarrollo de las nuevas formas de mirar y representar el turismo.

60. Carandell, Luis: «Vacaciones a la española. Benidorm, barrio extremo de Madrid», *Triunfo*, 322 (1968), pp. 10-12.



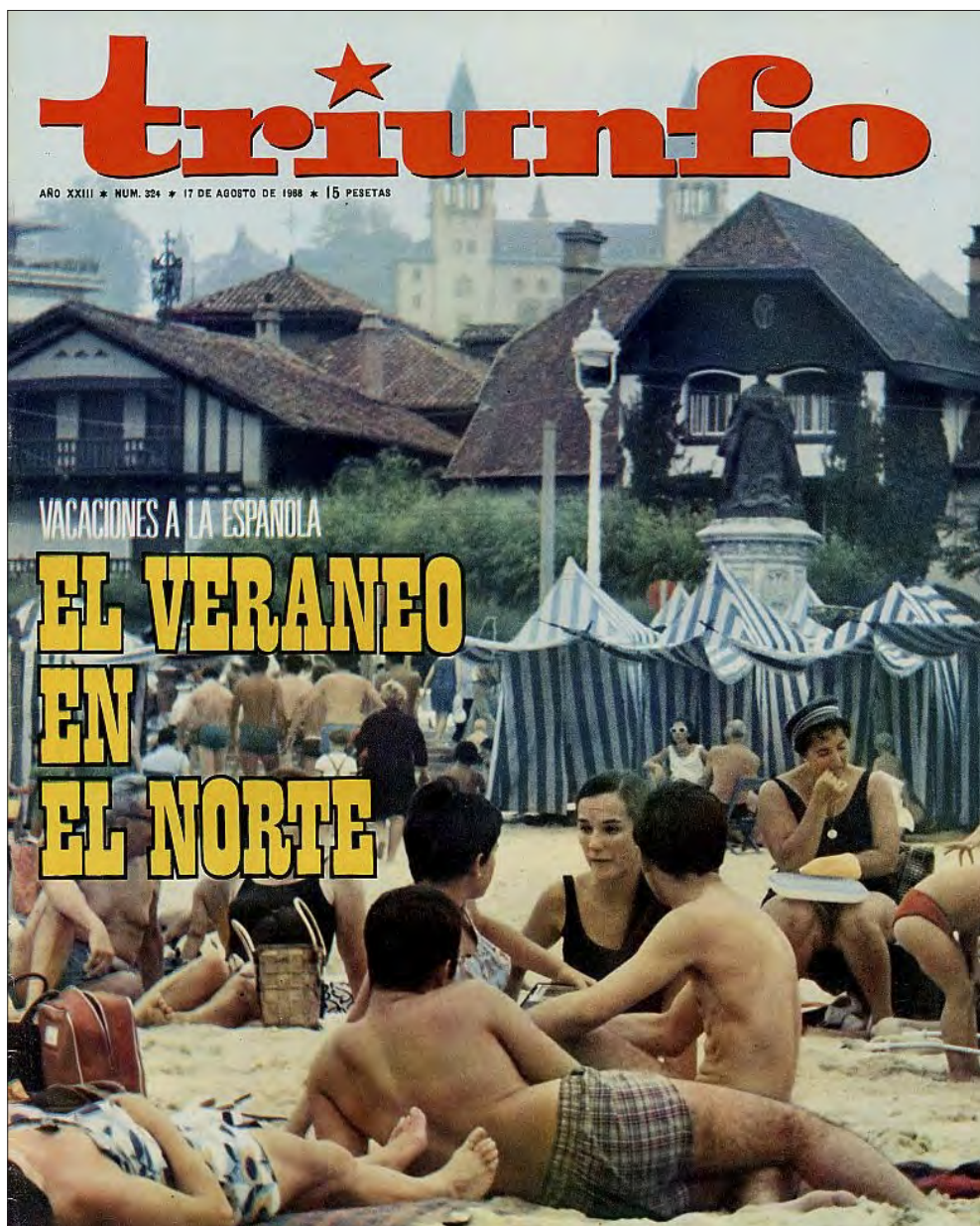


FIGURA 12. PEDRO ANTONIO MARTÍNEZ PARRA, EN LUIS CARANDELL, «VACACIONES A LA ESPAÑOLA. EL VERANEO EN EL NORTE», TRIUNFO, 324 (1968), TRIUNFO DIGITAL

Como indicaban estas palabras preliminares, la idea central era rastrear el fenómeno ya consolidado del turismo nacional profundizando en determinadas tipologías y variantes de «las vacaciones de los españoles»<sup>61</sup>, mediante el registro

61. Dentro de las políticas gubernamentales, fomentadas por el Ministerio de Información y Turismo durante la década de los 60, fue cobrando una progresiva importancia la apuesta por el desarrollo de los denominados turismo interior y turismo social o popular, como parte de un complejo programa de activación del turismo en España para los españoles que, de paso, ayudara a paliar el problema de la inicial y excesiva estacionalidad del flujo turístico internacional. De hecho, en la I Asamblea Nacional de Turismo (Madrid, 1964), se organizó, de forma específica, la



FIGURA 13. JORGE RUEDA, EN LUIS CARANDELL, «VACACIONES A LA ESPAÑOLA. LAS PLAYAS DEL SOL», *TRIUNFO*, 325 (1968), TRIUNFO DIGITAL

ponencia VI para tratar las cuestiones relativas a ambas formas de turismo. En *Triunfo* aparecieron algunas referencias sobre estas tipologías turísticas. Véanse, sobre todo, los textos de Francisco Casares: «Interesante modalidad del turismo: el de tipo social», *Triunfo*, 13 (1962), p. 80; y «Fomento del turismo interior», *Triunfo*, 86 (1964), p. 69. Para una visión de conjunto sobre la repercusión del fenómeno en España, véase: Valenzuela Rubio, Manuel: *Los turismo de interior: el retorno a la tradición viajera*. Madrid, UAM Ediciones, 1997.



de sus propias experiencias en cinco destinos concretos: Benidorm, Salou, el norte de España, las «playas del sol» y Cercedilla.

Lo interesante de este «periplo turístico» fue la incorporación, de nuevo, del coche como elemento vertebrador del proyecto («el turismo español desde un Seat 124»)<sup>62</sup> y, también de nuevo, de la fotografía como instrumento para visualizarlo y exponerlo, a través de la mirada particular de Pedro Antonio Martínez Parra<sup>63</sup>, Xavier Miserachs<sup>64</sup> y Jorge Rueda<sup>65</sup>.

La elección de ese modelo de coche no fue casual ya que el Seat 124 se había presentado justo en 1968, como un ejemplo de modernidad y renovación de la oferta automovilística española. Por supuesto, había una intención publicitaria encubierta al convertirlo en protagonista del reportaje, ya que cada uno de los artículos acababa con una fotografía de Carandell y de los fotógrafos posando ante el coche, además de varias imágenes en las que aparecía circulando por las autopistas y calles de los destinos turísticos que visitaban.

El Seat 124 era una gama superior al Seat 600, el utilitario tradicional y más económico cuya producción se inició en España en 1957 —a partir de la patente italiana FIAT—, para dominar el mercado español durante la década de los 60. El 124 era un coche tipo familiar, adaptado a las necesidades de la clase media, de mayores dimensiones, más cómodo, con cinco plazas y cuatro puertas, más veloz (145 kilómetros por hora frente a los 110 del 600) y con un maletero de mayor capacidad de carga, que lo convertía en un vehículo ideal para viajes y trayectos más largos. Buena parte de las referencias en el texto al Seat 124, aludían precisamente a sus cualidades como coche moderno y rápido, que permitió la realización de ese viaje a través de la península turística «en un tiempo récord» ya que «la urgencia,

62. «El turismo español desde un Seat 124», *Triunfo*, 323 (1968), p. 65.

63. Las fotografías de Pedro Antonio Martínez Parra se incluyeron en el primer, tercer y quinto reportaje de la serie de artículos de Carandell, dedicados respectivamente a Benidorm, Norte de España y Cercedilla. Su colaboración con *Triunfo* se centró en los años 1968 y 1969, en los que publicó numerosos reportajes fotográficos, algunos de ellos para textos del propio Carandell como «El tercer mundo de Madrid», 314 (1968), pp. 34-41 —también con fotografías de Jorge Rueda—, «Formentera: jipis y hippies», 378 (1969), pp. 20-25 y 42, o «Barcelona by night», 379 (1969), pp. 44-47. Además de otros reportajes sobre el mundo del teatro y del espectáculo, destaca especialmente la serie de artículos, publicada a lo largo de 1969, sobre diversos aspectos de la vida en Estados Unidos, donde trabajó como enviado especial de la revista. Véanse, entre otros: «Wall Street. La calle del dinero», 352 (1969), pp. 12-15; Roy, Claude: «El paraíso artificial», 385 (1969), pp. 31-33, dedicado al mundo de las drogas; Aldebarán, Juan: «Harlem: capital mundial de los negros», 380 (1969), pp. 26-29.

64. El trabajo de Xavier Miserachs apareció en el artículo segundo de la serie, dedicado a Salou y a la Costa Brava. Miserachs había comenzado a colaborar en *Triunfo* a principios de 1968 y su actividad como reportero fotográfico venía avalada ya por la publicación de sus libros *Barcelona blanco y negro* (Barcelona, Aymá, 1964) y *Costa Brava Show* (Barcelona, Kairós, 1966). Durante 1968 y 1969 colaboró con varios reportajes sobre asuntos y acontecimientos nacionales e internacionales, como, por ejemplo: Umbral, Francisco: «Amar en Madrid», 304/306 (1968); Alonso de los Ríos, César: «Los empalaos», 306 (1968), pp. 30-37; Carandell, Luis: «Nosotros los catalanes», 307/312 (1968); Haro Tecglen, Eduardo: «París se pregunta: ¿es una revolución?», 311 (1968), pp. 26-31, y «París/Revolución cultural. Del Nanterre a las barricadas», 313 (1968), pp. 40-49, 53, 68-70. Sus fotografías figuraron además en varios de los artículos que Miguel Delibes escribió en 1968 sobre la Primavera de Praga —«Viaje a Checoslovaquia», pp. 313, 316, 317 (1968)—, y fue autor también, de varios reportajes sobre Joan Miró y su obra, entre ellos: Moreno Galván, José María: «Joan Miró y su mundo prehistórico», 327 (1968), pp. 30-39.

65. Además de sus fotografías para el cuarto artículo de «Vacaciones a la española», Jorge Rueda colaboró a lo largo de 1968, en varios reportajes fotográficos para *Triunfo*, algunos realizados junto a Martínez Parra, como el ya citado «El tercer mundo de Madrid», de Luis Carandell, o «Los Cátaros. Una fórmula sin público», 342 (1968), pp. 24-25. Véase también: Moreno Galván, José María: «Henry Moore: entre la fisiología y la geología», 328 (1968), pp. 12-15.

elemento definidor del periodismo, se corresponde perfectamente con la velocidad del vehículo utilizado por nuestro equipo»<sup>66</sup>.



FIGURA 14. JORGE RUEDA, EN LUIS CARANDELL, «VACACIONES A LA ESPAÑOLA. LAS PLAYAS DEL SOL», *TRIUNFO*, 325 (1968), TRIUNFO DIGITAL

Además, el texto de Carandell se articulaba de nuevo sobre la idea del desplazamiento de un punto a otro de la geografía nacional y de la travesía automovilística de los lugares visitados, estableciendo una secuencia continua de llegada-recorrido-partida. Como en el artículo de Martínez Redondo, abundaban aquí las alusiones a la carretera, a las autopistas o a las recientes circunvalaciones de las ciudades como nuevos paisajes de la España del progreso y el desarrollo. Incluso, espacios inéditos de la iconografía del viaje contemporáneo como las gasolineras empezaban a tener sentido no sólo como simples instalaciones de servicio y descanso sino también como escenarios de interés para la contemplación y la reflexión viajera: así, una parada en la gasolinera

66. «El turismo español desde un Seat 124», *Triunfo*, 323 (1968), p. 65.



del Cerro del Ángel, en las afueras de Madrid, se convertía, de repente, en una ocasión propicia para repensar el sentido de la propia experiencia turística, convirtiendo la gasolinera en un mirador de visiones pintorescas y de la propia historia nacional: «el fotógrafo Pedro Antonio Parra y yo», afirmaba Carandell, «nos volvimos a contemplar la ciudad. El sol de don Felipe el Segundo, que no solía ponerse en los dominios de esta capital añeja, se había convertido andando el tiempo en el principal activo de una nación dedicada a los negocios turísticos. Pero ahora, a media mañana de un caluroso día de julio freía en la inmensa sartén de la Villa y Corte a tres generaciones de ciudadanos que esperaban su turno de vacaciones pagadas»<sup>67</sup>.

«Vacaciones a la española» proponía además una actualización de la forma de mirar el fenómeno del turismo en la que afloraban ciertos atisbos de crítica atemperada sobre sus consecuencias y peligros. Las observaciones de Carandell, sustentadas en las fotografías de Martínez Parra, Miserachs y Rueda, fueron el producto de una impresión dinámica, y un poco frenética de la realidad, que buscaba análisis globales y valoraciones panorámicas más que indagaciones en profundidad de los hechos comentados. La insistencia en la velocidad del coche —puesta al servicio de la efectividad periodística— y los traslados inmediatos a puntos distantes y con situaciones turísticas diferentes trataban de redundar en lo que parecía uno de los objetivos sustanciales de esta serie de artículos: verlo todo de manera ágil y diligente, forzando la habilidad para captar lo esencial y generar claves y estereotipos que ayudaran a comprender el conjunto de la nueva realidad turística española o, dicho de otro modo, a entender la singularidad de una España transformada y modernizada a través del turismo.

Carandell asumió aquí una posición contradictoria, similar a la que ya citamos al comentar el texto de Martínez Redondo, en su evaluación de las consecuencias depredadoras de la industria turística en el proceso de transformación económico y cultural del país. Algo parecido le había ocurrido al propio Xavier Miserachs al empezar a preparar su ya citado *Costa Brava Show*, un ensayo fotográfico fundamental sobre la España turística de los 60, pues su primera intención había sido elaborar un alegato profundamente crítico sobre las maneras en las que el turismo estaba actuando sobre el territorio y las costumbres locales. El resultado, sin embargo, fue una aproximación casi complaciente y festiva al turismo, que mostraba las tensiones y contradicciones trágicas de los cambios económicos y sociales, pero también sus opciones como impulsor de la modernidad y la renovación cultural<sup>68</sup>.

67. Carandell, Luis: «Vacaciones a la española. Benidorm, barrio extremo de Madrid», *Triunfo*, 322 (1968), p. 12. La gasolinera como elemento representativo de los nuevos paisajes de la modernidad y del turismo, contaba ya con ejemplos de larga trayectoria, especialmente en el ámbito de la fotografía y de la tarjeta postal en Estados Unidos, donde, desde la década de los 40, fue muy frecuente la edición de colecciones o series dedicadas al tema. A partir de los años 60, en España empezaron a aparecer en los catálogos de grandes empresas editoras nacionales (como Escudo de Oro, Ediciones Arribas, Fotocolor Valman, Ediciones París), tarjetas postales de gasolineras o zonas de servicios de las autopistas, poniendo de relieve la necesidad de satisfacer la demanda turística de souvenirs relacionados con la nueva e incesante circulación automovilística en nuestro país.

68. Sobre la trascendencia de este libro, pueden consultarse: Terré, Laura: «Costa Brava Show», en Fernández, Horacio: *Fotos & libros. España 1905-1977*. Madrid, Acción Cultural Española y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 190-195; Vega, Carmelo: «La mirada explícita: fundamentos estéticos de la fotografía de Xavier Miserachs», *Archivo Español de Arte*, 368 (2019), pp. 411-426; y Vega, Carmelo: «La construcción fotográfica del turismo: el caso

Hoy, con la seguridad que nos ofrece la distancia histórica con aquellos acontecimientos, lo más fácil es denunciar estas contradicciones desarrollistas evidentes, incluso en los discursos más críticos del turismo en España. Sin embargo, esas incoherencias deberían ser entendidas como efectos significantes de la repercusión del fenómeno sobre las mentalidades y las sociedades receptoras de las corrientes turísticas, especialmente en determinados contextos políticos, como fue el caso de la dictadura de Franco. De esas tensiones entre los elementos negativos y positivos del turismo surgirían las dificultades para aceptarlo o rechazarlo, estableciéndose un difícil equilibrio entre el desarrollo descontrolado de una oferta superada por las necesidades de una demanda incesante y la propia capacidad de modernización de las infraestructuras turísticas, entre los deseos y las perspectivas de un crecimiento económico rápido y fácil, y la renuncia a la preservación del territorio o a la defensa de la cultura tradicional local, o, en fin, entre unos postulados políticos antidemocráticos y desfasados de prohibición y censura, además de una moral religiosa restrictiva, y el espejismo de una cierta modernidad de las costumbres y de las libertades colectivas e individuales (culturales, sexuales) que venían de fuera.

Por lo tanto, no es tan extraño pensar que el rigor crítico pudiera diluirse ante esa promesa de felicidad universal transmutada en tiempo vacacional, en una esperanza de cambios y también en la posibilidad de convertir esa coyuntura económica en una oportunidad, ya que según Carandell, «en el negocio de sol y arena de la costa mediterránea nadie se ha quedado sin mojar su pan»<sup>69</sup>.

Como hemos señalado, Carandell participó también de esa contradicción de pensar el turismo como el motor natural del desarrollo económico de España y, al mismo tiempo, denunciarlo y criticarlo por sus excesos, cuando, en realidad, el exceso y el desbordamiento son sólo consecuencias inherentes al propio turismo. Así, en sus recorridos entre los destinos que visitaba y, sobre todo, en las zonas que denominó la «España no turística», fue apreciando el futuro potencial de estos enclaves, admitiendo de forma un tanto abnegada que tarde o temprano el turismo acabaría colonizándolos. Estos comentarios fueron especialmente interesantes al referirse a la situación aún transitoria de la «reserva turística» de la Costa de la Luz que «no ha comenzado a explotarse adecuadamente» y, en particular, de Punta Umbría, donde «no se han cometido, todavía [...] los desmanes arquitectónicos que hemos encontrado en otros lugares de la costa española», aunque «no tardará mucho en llegar aquí un turismo intelectual deseoso de encontrar lugares auténticos»<sup>70</sup>.

Este tipo de comentarios sobre los «tremendos desbarajustes» del «vertiginoso crecimiento» del turismo arreciaron al referirse a la Costa del Sol, en la que encontró los mejores ejemplos de «barbaridades arquitectónicas» de toda España, condenando la «absurda fila de rascacielos de la playa» de Estepona y de otras ciudades turísticas de la zona, que «sepultaban» los pueblos bajo «los bloques de apartamentos» o los «arrinconaban» detrás de los rascacielos. Pero también condenó la pérdida de la

---

de Costa Brava», en Cinelli, Noemi (coord.): *Apuntes y reflexiones sobre las Artes, las Historias y las Metodologías*. Santiago, RIL Editores y Universidad Autónoma de Chile, 2019, pp. 233-257.

69. Carandell, Luis: «Vacaciones a la española. Salou, la playa de la corona de Aragón», *Triunfo*, 323 (1968), p. 30.

70. Carandell, Luis: «Vacaciones a la española. Las playas del sol», *Triunfo*, 325 (1968), pp. 39-40.

identidad de los propios pueblos transformados en escenarios para las experiencias españolas del turismo internacional, tal y como ocurría en Mijas: «es tan turístico, con sus burritos enjaezados montados por señoras inglesas, sus tiendas de souvenirs y sus aldeanos vestidos a la usanza del país, que parece un pueblo artificial»<sup>71</sup>.

Las fotografías de «Vacaciones en España» certificaban la irracionalidad del modelo del turismo de masas llevado a sus límites: tanto Martínez Parra como Miserachs y Rueda nos mostraron esa diversidad extraordinaria de los destinos turísticos españoles, ahondando, sobre todo, en el lado más dramático y excesivo de este fenómeno, con sus playas desbordadas de bañistas y convertidas en encuentros fortuitos de realidades paralelas (la extranjera en bikini junto a la anciana viuda vestida de luto, las miradas furtivas al cuerpo de las turistas sensualmente recostadas sobre la arena), y con sus ciudades, pensadas como megápolis del ocio moderno, dispuestas para satisfacer la

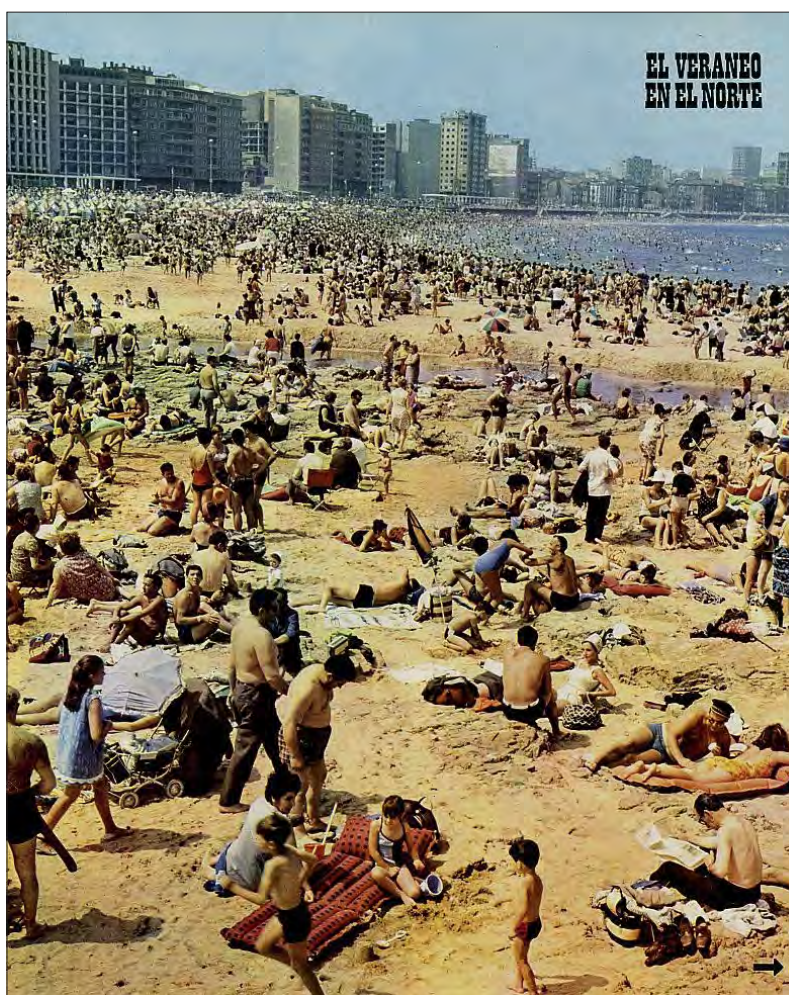


FIGURA 15. PEDRO ANTONIO MARTÍNEZ PARRA, EN LUIS CARANDELL, «VACACIONES A LA ESPAÑOLA. EL VERANEO EN EL NORTE», *TRIUNFO*, 324 (1968), TRIUNFO DIGITAL

71. *Idem*, p. 41.





FIGURA 16. XAVIER MISERACHS, EN LUIS CARANDELL, «VACACIONES A LA ESPAÑOLA. SALOU, LA PLAYA DE LA CORONA DE ARAGÓN», *TRIUNFO*, 323 (1968), TRIUNFO DIGITAL

riada incontenible de turistas de toda clase y condición, de procedencias y culturas diversas, entremezclados bajo el mismo sol.

En esas escenografías del veraneo de la clase media española todo estaba dispuesto para olvidar las penalidades políticas, sociales y económicas del mundo, para abandonarse en la banalidad de la vida despreocupada, para divertirse, gozar y disfrutar de una idea estandarizada de paraíso, en ese tiempo momentáneo de apariencias turísticas, en ese espejismo de felicidad que dura lo que duran unas vacaciones.

## CONCLUSIÓN

Como hemos señalado en las páginas anteriores, una de las grandes cuestiones que, de forma transversal, centralizó la atención de la revista *Triunfo* (en un periodo fundamental del devenir político, social y cultural en España que coincidió con la etapa final de la dictadura, la muerte de Franco y los inicios de la Transición), fue el análisis del origen, crecimiento y consecuencias del fenómeno del turismo y, en paralelo, de los avances y las dificultades del proceso de «motorización» español. Ambos fenómenos,



vinculados a los intentos de modernización del país, tuvieron una evolución similar y entrelazada. En esos artículos sobre los logros y el desarrollo de las industrias del turismo y del automóvil quedó reflejada la descripción de las maneras específicas de viajar y transitar turísticamente España, la definición de las nuevas o renovadas zonas de expansión del turismo y la narración de las experiencias de los turistas españoles y extranjeros. De este modo, las páginas de *Triunfo* constituyen hoy uno de los mejores ejemplos editoriales para entender las particularidades de la realidad cotidiana de esas dos décadas, lo que nos permite reconstruir algunos conceptos, ideas claves e imágenes utilizadas en aquellos momentos para interpretar los cambios estructurales y culturales que ambos sectores estaban operando sobre la sociedad española.

De manera simbólica, las dos series de reportajes firmados por Martínez Redondo, en 1963, y por Carandell, en 1968, (y fotografiados por Campaña, Palao y Perales, Miserachs, Martínez Parra o Rueda, entre otros) no sólo nos muestran un excelente retrato de las vivencias, los deseos y las expectativas ideales del tiempo vacacional, sino que nos permiten trazar los códigos y las variantes de una mirada turística atravesada por el optimismo acrítico de las utopías desarrollistas y el pesimismo de las crisis periódicas de un modelo de producción y consumo frágil y dependiente.

## REFERENCIAS

- Aguilar López-Barajas, José Luis: «Los españoles y el turismo moderno. Experiencias y expectativas en el franquismo desarrollista», en Hernández Burgos, Claudio; Prieto Borrego, Lucía (eds.): *Divertirse en dictadura. El ocio en la España franquista*. Madrid, Marcial Pons, 2024, pp. 307-330.
- Aubert, Paul; Alted Vigil, Alicia (ed.): «*Triunfo* en su época. Madrid, Casa de Velázquez, 1995.
- Augé, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2004.
- Barthes, Roland: *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI Editores, 2009.
- Brihuega, Jaime: «El automóvil y el arte español contemporáneo», en *Garaje. Imágenes del automóvil en la pintura española del siglo XX*. Madrid, Fundación Eduardo Barreiros, 2000, pp. 17-59.
- Carandell, Luis: «Vacaciones a la española. Benidorm, barrio extremo de Madrid», *Triunfo*, 322 (1968), pp. 10-20.
- Carandell, Luis: «Vacaciones a la española. Salou, la playa de la corona de Aragón», *Triunfo*, 323 (1968), pp. 30-39.
- Carandell, Luis: «Vacaciones a la española. El veraneo en el Norte», *Triunfo*, 324 (1968), pp. 30-40.
- Carandell, Luis: «Vacaciones a la española. Las playas del sol», *Triunfo*, 325 (1968), pp. 30-41.
- Carandell, Luis: «Vacaciones a la española. Cercedilla y los Rodríguez», *Triunfo*, 326 (1968), pp. 12-21.
- Casares, Francisco: «Interesante modalidad del turismo: el de tipo social», *Triunfo*, 13 (1962), p. 80.
- Casares, Francisco: «Fomento del turismo interior», *Triunfo*, 86 (1964), p. 69.
- Catalan, Jordi: «La SEAT del desarrollo, 1948-1972», *Revista de Historia Industrial*, 30 (2006), pp. 143-192.
- Cuiró, Joaquín: *Historia del automóvil en España*. Barcelona, CEAC, 1994 (1ª ed.: 1970).
- Dorfles, Gillo: *Sentido e insensatez en el arte de hoy*. Valencia, Fernando Torres, 1973.
- Dorfles, Gillo: «El automóvil como status symbol», *Triunfo*, 570 (1973), pp. 28-30.
- Elordi, Carlos: «Automóvil: un sector en crisis», *Triunfo*, 724 (1976), pp. 42-45.
- «El turismo español desde un Seat 124», *Triunfo*, 323 (1968), p. 65.
- Fernández Fúster, Luis: *Historia general del turismo de masas*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Fuentes Vega, Alicia: *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2017.
- García Galindo, Juan Antonio: «El contexto periodístico de *Triunfo* (1962-1982): notas sobre el periodismo español en la transición a la democracia», en Portillo, José Ramón (coord.): *Triunfo. Una revista abierta al Sur*. Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2012, pp. 41-46.
- García Ruiz, José Luis: «La evolución de la industria automovilística española, 1946-1999», *Revista de Historia Industrial*, 19-20 (2001), pp. 133-163.
- García Ruiz, José Luis: *Sobre ruedas. Una historia crítica de la industria del automóvil en España*. Madrid, Síntesis, 2003.
- Gaviria, Mario: «La ciudad no son las autopistas», *Triunfo*, 685 (1976), pp. 24-25.
- Gaviria, Mario; Marco, Luis: «La autopista como agresión», *Triunfo*, 596 (1974), pp. 22-25.

- Gaviria, Mario; Sabbah, Françoise; Sanz Arranz, Juan Ramón: «En la hora de la crisis. Hipótesis sobre el turismo en España», *Triunfo*, 620 (1974), pp. 26-27.
- Gaviria, Mario (dir.): *Libro negro sobre la autopista de la Costa Blanca*. Valencia, Ediciones Cosmos, 1973.
- Gaviria, Mario: *España a go-go. Turismo charter y neocolonialismo del espacio*. Madrid, Ediciones Turner, 1974.
- Gaviria, Mario y otros: *El turismo de playa en España: chequeo a 16 ciudades nuevas del ocio*. Madrid, Ediciones Turner, 1975.
- Gaviria, Mario: *Benidorm, ciudad nueva*. Madrid, Editora Nacional, 1977.
- González Reverté, Francesc; Antón Clavé, Salvador (coord.): *A propósito del turismo. La construcción social del espacio turístico*. Barcelona, Editorial UOC, 2006, p. 35.
- Guillamet, Jaume (ed.): *Revistas para la democracia. El papel de la prensa no diaria durante la Transición*. Valencia, Universitat de València, 2020.
- Huertas Clavería, José María [J.M.H.C.]: «La otra cara del turismo. Los proletarios del boom», *Triunfo*, 568 (1973), pp. 24-26.
- López Barrios, Francisco: «La muerte de la gallina», *Triunfo*, 631 (1974), pp. 47-49.
- López Muñoz, Arturo: «España se motoriza. El boom del automóvil», *Triunfo*, 163 (1965), pp. 26-33.
- «Los Sanfermines desde helicóptero», *Triunfo*, 58 (1963), pp. 28-33.
- Luike: «El automóvil en España», *Triunfo*, 125 (1964), p. 77.
- Llull, Pablo: «Mallorca, un filón del turismo español», *Triunfo*, 13 (1962), pp. 18-25.
- Martínez Redondo, José Luis: «Vacaciones en España. De la Junquera al Ebro», *Triunfo*, 60 (1963), pp. 34-73.
- Llull, Pablo: «Vacaciones en España. De Peñíscola al Mar Menor», *Triunfo*, 63 (1963), pp. 26-61.
- Llull, Pablo: «Vacaciones en España. La Costa del Sol», *Triunfo*, 68 (1963), pp. 34-61.
- Miserachs, Xavier: *Costa Brava Show*. Barcelona, Editorial Kairós, 1966.
- Monleón, José: «Mallorca, además del turismo», *Triunfo*, 169 (1965), pp. 26-37/ 60-61.
- Moreno Galván, José M., «Riqueza turística, pobreza artística», *Triunfo*, 158, (1965), p. 66.
- Moreno Garrido, Ana: *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Madrid, Editorial Síntesis, 2007.
- Muñoz Soro, Javier; García, Gloria: «La influencia de las revistas políticas. Cuadernos para el diálogo, *Triunfo* y *La Calle*», en Guillamet, Jaume (ed.): *Revistas para la democracia. El papel de la prensa no diaria durante la Transición*. Valencia, Universitat de València, 2020, pp. 19-44.
- Pack, Sasha D.: *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid, Turner, 2009.
- Pérez Rojas, Javier: «El mundo sobre ruedas. El coche en las revistas ilustradas», en *Garaje. Imágenes del automóvil en la pintura española del siglo XX*. Madrid, Fundación Eduardo Barreiros, 2000, pp. 133-163.
- Portillo, José Ramón (coord.): *Triunfo. Una revista abierta al Sur*. Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2012.
- Rey-Reguillo, Antonia del (ed.): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.
- Roqueplo, Philippe: «El infierno del tráfico», *Triunfo*, 444 (1970), pp. 24-29.
- «Sociedad de consumo. Todos los coches del mundo», *Triunfo*, 354 (1969), pp. 30-37.
- Sudria, Carles y San Román, Elena: «La industria del automóvil en España: una panorámica», en *Garaje. Imágenes del automóvil en la pintura española del siglo XX*. Madrid, Fundación Eduardo Barreiros, 2000, pp. 61-89.

- Terré, Laura: «Costa Brava Show», en Fernández, Horacio: *Fotos & libros. España 1905-1977*. Madrid, Acción Cultural Española y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 190-195.
- Triguero, Juan: «La generación de Fraga y su destino», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 1 (1965), pp. 5-16.
- Valenzuela Rubio, Manuel: *Los turismos de interior: el retorno a la tradición viajera*. Madrid, UAM Ediciones, 1997.
- Vázquez Montalbán, Manuel: «El Taylorismo y las alegres vacaciones», *Triunfo*, 426 (1970), pp. 15-18.
- Vázquez Montalbán, Manuel: «La Costa Brava de día, la Costa Brava de noche. Las destrucciones», *Triunfo*, 429 (1970), pp. 29-31.
- Vázquez Montalbán, Manuel: «La Costa Brava de día, la Costa Brava de noche. Sodoma, Gomorra, etc., etc.», *Triunfo*, 430 (1970), pp. 24-26.
- Vega, Carmelo: «Fotografía y turismo en España. Políticas para una imagen de la diferencia», *Estudis Baleàrics*, 94/95 (2008/2009), pp. 193-206.
- Vega, Carmelo: «La construcción fotográfica del turismo: el caso de Costa Brava», en Cinelli, Noemi (coord.): *Apuntes y reflexiones sobre las Artes, las Historias y las Metodologías*. Santiago, RIL Editores y Universidad Autónoma de Chile, 2019, pp. 233-257.
- Vega, Carmelo: «La mirada explícita: fundamentos estéticos de la fotografía de Xavier Miserachs», *Archivo Español de Arte*, 368 (2019), pp. 411-426.



# PAISAJES (TURÍSTICOS). POSTALES (AUTÉNTICAS). USOS DIVERSOS

## (TOURIST) LANDSCAPES. (AUTHENTIC) POSTCARDS. DIVERSE USES

Julián Díaz Sánchez<sup>1</sup>

Recibido: 31/01/2025 · Aceptado: 14/09/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.44282>

### Resumen

El presente trabajo indaga la construcción y los antecedentes del paisaje turístico en la literatura y el arte. Partiendo de las descripciones de Juan Goytisolo y Juan Marsé, se analizan en primer lugar los antecedentes de lo que serán paisajes turísticos. Por otra parte, la utilización de la tarjeta postal por Georges Perec como herramienta narrativa y evocadora de un paisaje, y por Jacques Derrida como alegoría de la comunicación y el conocimiento modernos, dejan intuir que la noción de turismo está más extendida de lo que podría parecer y, además, ayudan a pensar ese complejo fenómeno.

### Palabras clave

Arte y turismo; Arte y Literatura; Usos del paisaje; Tarjetas postales

### Abstract

This study examines the development and historical antecedents of the concept of tourist landscape in literature and art. The descriptions by Juan Goytisolo and Juan Marsé allow us to discern the precursors of what would later become tourist landscapes. Furthermore, the use of postcards by Georges Perec as a narrative tool and as an evocative representation of a landscape, and by Jacques Derrida as an allegory of modern communication and knowledge, suggests that the concept of tourism is more pervasive than it might initially appear.

### Keywords

Art and tourism; Art and literature; Uses of landscapes; Postcards

---

1. Universidad de Castilla-La Mancha. C.e.: [julian.Diaz@uclm.es](mailto:julian.Diaz@uclm.es)  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9247-1963>

**LAS TARJETAS POSTALES** son paisajes turísticos portátiles, ese es el punto de partida de este trabajo. En las páginas que siguen no se habla tanto de paisajes como de modos de pensarlo, de reflexiones que podrían explicar la génesis de los escenarios turísticos que son, en muchos casos, residuos de la sociedad industrial convenientemente cubiertos, limpios y aparentemente auténticos, así lo expresan los escritores y artistas mencionados aquí.

En los libros descritos más abajo de Juan Goytisolo y Juan Marsé puede adivinarse el subsuelo del paisaje turístico, como en los escritos de Georges Perec, en los que se nos hurta la imagen pero se evocan los escenarios y las figuras del turismo. La evocación conduce al raro libro de Jacques Derrida para pensar en un saber que solo puede concebirse en fragmentos. El recorrido, accidentado, en diferentes direcciones, que va de Sócrates a Freud (pasando por el propio Derrida) y más allá, nos hace caer en la cuenta de que vivimos en un mundo inevitablemente turistizado.

## SOBRE EL PAISAJE (D)ESCRITO

El paisaje turístico se construye sobre la ruina y se (re)presenta como una tierra de promisión, que ofrece, sobre todo, la realización del deseo. A partir de los años 90, no pocos escenarios turísticos se han construido sobre las ruinas de la sociedad industrial, no solo en España, donde puede que el ejemplo más elocuente sea el Museo Guggenheim de Bilbao, motor de una reforma urbanística de gran calado. Al parecer, la ubicación del edificio de Frank Gehry fue idea de Thomas Krens (director del museo neoyorquino del mismo nombre), en lo que él mismo definió como una «epifanía» que le llevó a decidir que el nuevo museo debía ubicarse en lo que consideró el «corazón sagrado de la ciudad»<sup>2</sup>. En otras zonas, la industria turística crecerá sobre las ruinas de una sociedad predominantemente agraria. No se trata de ruinas en el sentido más noble del término, como algo valioso que ha de conservarse, sino de parajes que urge tapar o, como dicen los teóricos, regenerar. Un ejemplo conocido y claro es la transformación de Barcelona al filo de 1992, que supuso la renovación profunda de algunas zonas de la ciudad a las que se cambió incluso el nombre<sup>3</sup>.

La noción de paisaje tiene mucho que ver con la de espectáculo. El minucioso diccionario de María Moliner es elocuente en este sentido: «Paisaje. Extensión de campo que se ve desde un sitio. El campo considerado como espectáculo»<sup>4</sup>; así que el paisaje es una construcción humana (lo que «se ve») y, literalmente, un espectáculo. Thomas Cole, el gran teórico (y práctico) del paisaje americano insiste en la idea de espectáculo y caracteriza el paisaje como «una fuente infalible de placer intelectual, de la que todos pueden beber para despertar a un sentimiento más profundo ante

2. Zulaika, Joseba: *Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción*. Madrid, Nerea, 1997, p. 101.

3. Fernández, Miquel: *Matar al chino*. Barcelona, Virus ed., 2014. El tema de estudio es el barrio del Raval de Barcelona, antes conocido como Barrio chino. Las interesantes reflexiones del autor sobre el urbanismo autoritario pueden complementarse con Jarcy, Xavier de: *Le Corbusier. Un fascisme français*. París, Albin Michel, 2015.

4. Moliner, María: *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1998, vol. II, p. 536.

las obras de genio y poseer una percepción más aguda de la belleza de nuestra existencia»<sup>5</sup>. En realidad, esto parece buscar el paisaje turístico, que los usuarios se perciban bellos y felices. Más que espectadores, son figuras de ese panorama. Esa parece ser una de las funciones de las tarjetas postales, en las que el paisaje aparece, con frecuencia, ocupado por los turistas.

Georg Simmel explicaba que el paisaje exige una visión de conjunto. Se concibe como un todo, se configura artísticamente porque se aparece a cierta distancia y nuestra mirada reúne los elementos de diferentes maneras, pueden modificarse los acentos, desplazar el centro y sus límites. El paisaje, dice Simmel, es un estado de ánimo, una tonalidad espiritual. Es el artista quien realiza ese acto de conformación a través del ver y el sentir, unifica elementos que el resto de los mortales vemos de manera aislada; «ver como paisaje un trozo de tierra significa considerar la existencia como unidad de lo que solo es fragmento de ‘naturaleza’, lo cual nos aleja completamente del concepto de ‘naturaleza’?»<sup>6</sup>. El paisaje constituye, entonces, un constructo, el resultado de la mirada ordenadora del artista sobre una realidad convulsa.

El concepto de paisaje turístico se nutre tanto de esa noción tradicional, construida por los pensadores citados a partir de la teoría y la práctica de la pintura, como de la idea de paisaje que presenta la industria cultural a partir de la fotografía y, especialmente, de la tarjeta postal. Pero tiene que ver también con el concepto de espectáculo, que no ha hecho sino crecer en el ámbito de la modernidad<sup>7</sup>.

## AUTENTICIDAD... ESCENIFICADA

El título de este epígrafe reproduce, casi exactamente, el de uno de los capítulos del libro más conocido de Dean MacCannell<sup>8</sup>, pero también, de manera parcial, el de uno de los últimos trabajos de Gilles Lipovetsky<sup>9</sup> que muestra la expansión, en nuestra época, del concepto de autenticidad, no tanto como la exigencia ética a la que el concepto remitía en sus orígenes en los inicios de la Ilustración, sino más bien como parte sustancial de un mundo espectacularizado, convertido en un gran parque temático, *disneylandizado*, dice el autor. Si todo es auténtico, nada lo es, y algunos hábitos turísticos buscan la autenticidad, más que en lo exótico, convertido hoy en simulacro, en una integración aparente del turista en el lugar de destino, colaborando en labores agrícolas, por ejemplo, como una posible vía para *tener una experiencia*, que parece el principal objetivo, no solo del turismo sino, en general, de la concepción que, en la actualidad, se tiene del ocio. En ninguna de sus acepciones, concluye Lipovetsky, basta la autenticidad para salvarnos.

---

5. Cole, Thomas: «Ensayo sobre el paisaje americano» (1836), en Poe, Edgar Allan: *Relatos de vida y paisaje*. Madrid, Abada, 2018, p. 152.

6. Simmel, Georg: «Filosofía del paisaje» (1913), *Filosofía del paisaje*. Madrid, Casimiro, 2013, pp. 8-9.

7. Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 1999.

8. MacCannell, Dean: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2017.

9. Lipovetsky, Gilles: *La consagración de la autenticidad*. Barcelona, Anagrama, 2024.

Por su parte, MacCannell desarrolla, en el trabajo mencionado, una clasificación de Erving Goffman, que dividía los establecimientos sociales entre regiones frontales y traseras: «el frente es el lugar de reunión de anfitriones y huéspedes [...] y la región trasera es el sitio adonde se retiran los miembros del equipo local entre una actuación y otra para relajarse»<sup>10</sup>. MacCannell sostiene que, cuando se exhibe la zona trasera, se hace siempre desde la escenificación, desde la *apariencia*, más que desde lo real. El turista desempeñaría, de este modo, un papel similar al del protagonista del hilarante y conocido relato de Nigel Bartley, que narra la experiencia de un joven antropólogo al que los individuos que son objeto de su trabajo de campo le hacen ver, exactamente lo que él busca<sup>11</sup>. En este sentido, queda clara la dificultad de una experiencia real y espontánea, no construida por quienes reciben al turista.

Leyendo algunas novelas de los años cincuenta y viendo algunos paisajes de la época, puede deducirse la ruina sobre la que se construye el paisaje turístico y algunas causas de esta transformación. No hay brillo en los paisajes que fotografíaron Vicente Aranda y Albert Ripoll para *Campos de Níjar* (1960), de Juan Goytisolo y *Viaje al Sur* (2020, aunque escrito en 1963), de Juan Marsé, como no lo hay en las descripciones de los dos escritores, que muestran, más bien, paisajes desolados, aunque, como se verá, no dejan de manifestar cierta nostalgia. Incluso las pinturas de paisaje, con las que estos textos pueden relacionarse, están lejos de apelar a la «belleza de nuestra existencia» de que hablaba Thomas Cole.

*Campos de Níjar* de Juan Goytisolo representa la última tentativa realista de su autor. Algunos expertos en literatura española han hablado del realismo como estética/ética de la resistencia<sup>12</sup>, que hace uso de un lenguaje muy depurado y preciso. En el ámbito de la pintura, antes del desarrollo de los realismos políticos se da también una depuración del paisaje en paralelo a la omnipresente pintura abstracta; Ortega Muñoz, Zabaleta, Caneja o el grupo de Los Indalianos (desde opciones ideológicas muy diferentes) contribuirán a esa renovación del género, que podría servir para conformar, desde la nostalgia, los antecedentes del paisaje turístico.

*Campos de Níjar* no es un libro de viajes, sino, más bien, una novela que cuenta uno. El personaje principal es un narrador (no necesariamente el autor, aunque pueda parecerlo). La base real es una exploración de la zona que hicieron, en 1957, Juan Goytisolo y Monique Lange en 1957; el escritor volvió en 1959 con Vicente Aranda y alguna otra vez, solo. La novela destila un cierto sentimiento regeneracionista. El paisaje es el protagonista de la narración, aunque incluya algunas figuras; en su conjunto, el panorama es bastante desolador, aunque el narrador no lo vea siempre así e introduzca, en ocasiones, una mirada nostálgica desmentida con frecuencia: una escuela sindical para hijos de pescadores que lleva diez años inacabada, un anuncio del Instituto de Colonización que promete «más árboles, más agua»; todo esto se mezcla con la habitual evocación del Magreb que suele aparecer en su literatura (se ha dicho que Almería supone el inicio de la fascinación africana

10. MacCannell: *op. cit.*, p. 122.

11. Barley, Nigel: *El antropólogo inocente*. Barcelona, Anagrama, 2008 (1983).

12. Entre otros, Vázquez Montalbán, Manuel: *El escriba sentado*. Barcelona, Crítica, 1997.



de Goytisolo<sup>13</sup>). Muchas veces convergen las actitudes del viajero y las del turista, como en las palabras siguientes, en las que el escritor recuerda las sensaciones del viaje a Almería que daría lugar, después, a *Campos de Níjar*:

Los sentimientos de inmediatez, cordialidad y afecto que descubro en Almería suscitan en mi fuero interior una contienda insoluble, encarnizada, mordaz. Mis inquietudes morales fundadas en la realidad de una experiencia surgirán entonces: no producto superficial, mimético de mi culpable conciencia de clase ni lecturas marxistas (sic), sino una reflexión que abarca asimismo ingredientes de simpatía y solidaridad. Mi propósito de denuncia se matiza en verdad con el amor y anticipada nostalgia de lo denunciado: la lucha por desterrar la inicua situación reinante en Almería no excluía mi convicción tosca pero real de que la necesaria transformación económica y social barrería al mismo tiempo aquellos componentes de llaneza, querencia que eran el germen o almendra de mi compromiso<sup>14</sup>.

La reflexión, absolutamente etnocéntrica, puede servir para explicar una posterior actitud de autenticidad escenificada de la que hablaba MacCannell, en realidad, parece demandarla el turista-viajero. Igual que esta otra, donde Goytisolo recrea el mismo viaje:

En Sorbas me detuve a beber un vaso de vino en un ventorro y dije: «es el país más hermoso del mundo». El dueño trajinaba al otro lado del mostrador y me miró enarcando las cejas. Su voz resuena todavía en mis oídos cuando repuso: «para nosotros, señor, es un país maldito» [...] lo que yo juzgaba bello, él lo llamaba simplemente pobre. Lo que me parecía pintoresco para él era, tan solo, anacrónico<sup>15</sup>.

La escena podría asociarse fácilmente a las que pintaba Ricardo Zamorano y otros artistas de los diferentes grupos de Estampa Popular, más que a otras pinturas de paisaje, Ortega Muñoz, por ejemplo, o el grupo almeriense de Los Indalianos. Pero la secuencia que narra *Campos de Níjar* deja intuir el proceso de conversión de esos paisajes en turísticos, de la misma manera en que novelas muy posteriores, como *En la orilla*, de Rafael Chirbes, ilustrarán después el complejo proceso de conversión de sus protagonistas<sup>16</sup>.

Hay algunas figuras muy visibles en el paisaje de Goytisolo: una familia con un niño ciego al que habría que llevar a operar a Barcelona (algo imposible), emigrantes que regresan en vacaciones, muchos nativos a los que les gustaría serlo, mineros que evocan tiempos mejores tras la crisis de la minería en la posguerra, un hombre español y una mujer francesa que viajan en un Peugeot 403 y que son un claro trasunto de Juan Goytisolo y Monique Lange en su viaje. En este paisaje pre-turístico, destaca don Ambrosio, un propietario y un personaje con futuro que da algunas claves sobre la construcción del paisaje turístico: «si hubiese una buena carretera,

---

13. Gallego Roca, Miguel: «Juan Goytisolo en los campos de Níjar», en Goytisolo, Juan: *Campos de Níjar*. Almería, Universidad de Almería, 2018.

14. Goytisolo, Juan: *En los reinos de taifa*. Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 23.

15. Goytisolo, Juan: «Tierras del Sur», *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 274.

16. Chirbes, Rafael: *En la orilla*. Barcelona, Anagrama, 2013.

los turistas vendrían como moscas»<sup>17</sup>. Todos tienen correspondencia en las pinturas de Ortega Muñoz, Arturo Martínez, José María Gorris o el Equipo Crónica, sobre todo en sus primeros trabajos.

Conviene recordar, en este punto, que los primeros turistas con destino a la España de posguerra se cruzaron con los primeros emigrantes (interiores y exteriores); de manera que en el escenario de los planes de desarrollo del franquismo aparecen, nítidamente, la figura rutilante del turista y la, algo más sombría, del emigrante. Las dos son muy relevantes en la configuración del paisaje turístico que, en última instancia, acabará por negar el derecho a la ciudad a sus habitantes de origen, que ven cómo el turismo masivo transforma sus lugares de residencia y sus vidas<sup>18</sup>.

Frente a una opinión muy extendida, en un trabajo de enorme alcance<sup>19</sup>, se desmonta la idea de que el turismo sirviera para erosionar al régimen del general Franco, más bien sirvió para apuntalarlo, oxigenándolo en lo económico y rindiendo importantes beneficios de imagen (por eso se habla de ruina como punto de partida). Los turistas no manifestaron crítica alguna a la dictadura, algo que, por otra parte, parece bastante lógico. El régimen fue tolerante con una cierta relajación de costumbres de los turistas y su entorno más inmediato, hecho que tuvo un cierto efecto de contagio en algunas zonas del país<sup>20</sup>. Quizá todavía convenga recordar que, en general, los estudios sobre arte y turismo han olvidado, o, al menos, mantenido en segundo plano, la capacidad de agencia de los turistas<sup>21</sup>.

También son desoladoras las imágenes del acerado y sorprendente *Viaje al Sur*, de Juan Marsé (escrito en 1963 para la editorial Ruedo Ibérico, pero inédito hasta 2020<sup>22</sup>), que se escribió con un objetivo diferente: denunciar la situación de España. El libro narra un viaje por Andalucía que se acompaña de algunos reveladores titulares de prensa del momento; «Miami en Europa. Terrenos y parcelas en venta, con urbanización completa, en Marbella. ABC, 6 de octubre de 1962»<sup>23</sup>. Quedan claros los orígenes oscuros del paisaje turístico.

La promesa, que incluye la desaparición de esas figuras, o, más bien, su desplazamiento, se cumplirá después; aparece representada en obras como *Artistas en una terraza o conversaciones sobre un nuevo arte mediterráneo*, pintado en 1976 por Guillermo Pérez Villalta. En el primer plano hay un bodegón que incluye una copa con dos racimos de uvas, blancas y tintas; junto a ella, una bandeja con una rodaja de sandía, un melocotón, una granada abierta (como en algunos cuadros holandeses del siglo XVII), dos higos; más al fondo, en una terraza que se ve desde arriba, dos personas sentadas a una mesa, rodeada de arquitecturas blancas, algo banales, que recuerdan a las residencias turísticas. Otro ejemplo son los delicados bocetos para

17. Goytisolo, Juan: *Campos de Níjar*. Barcelona, Mondadori, 1993 (1960), p. 101.

18. Settis, Salvatore: *Si Venecia muere*. Madrid, Turner, 2020 (2014). Desde otro punto de vista, pero igualmente eficaz, Brossat, Ian: *Airbnb. La ciudad uberizada*. Pamplona Katakra, 2019.

19. Fuentes Vega, Alicia: *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid, Cátedra, 2017.

20. Pack, Sasha D.: *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid, Turner, 2009.

21. Santa Ana, Mariano de: «El turismo y su sombra», *Revista de Occidente*, 369, 2012, pp. 78-90.

22. Jaume, Andreu: «Introducción. Historia de un libro casi perdido», en Marsé, Juan: *Viaje al sur*. Barcelona, Lumen, 2020.

23. Marsé, Juan: *Viaje al Sur*. Barcelona, Lumen, 2020, p. 146.

unos chalets adosados en el Mar Menor o para la Plaza de Europa de Benidorm, ideados por el seductor y polifacético Javier Utray, el segundo en alusión al teatro de la memoria de Giulio Camillo. En las dos obras hay una clara sublimación del paisaje turístico, aunque admitan otras lecturas.

Promesas que quedan desmentidas en series como *Playas lejanas*, del Equipo Crónica, o en algunas fotografías de Daniel Canogar, que muestran la otra cara del paisaje turístico que constituyen los miles de cámaras fotográficas desechadas, ante las que podría recordarse el poema de Zagajewski: «Los turistas iban, cautos, por el interior del laberinto / consultando la vacuidad negra/de las cámaras fotográficas»<sup>24</sup>. Promesas impugnadas en las intervenciones de Francisco de Pájaro en la ciudad; el artista dibuja sobre bolsas de basura, contenedores y residuos, «viñetas, breves pero intensos episodios narrativos que relatan con elocuencia un pedazo de la vida de los humildes»<sup>25</sup>. Bajo el orden aparente, el caos, el tabú.

Para describir la construcción del paisaje turístico como símbolo, vendrá bien la noción de imaginario que practicaron, desde ámbitos no muy diferentes, Pierre Francastel y Maurice Blanchot. Para el primero la imagen es resultado de un imaginario al que, a su vez, reconfigura<sup>26</sup>; para el segundo, está más allá de la cosa, transformada en lo inasible, lo inactual, lo impasible<sup>27</sup>. La construcción del mito acompaña al paisaje turístico, del mito del Edén que subyace al paseo por un jardín, a la noción de naturaleza que se alberga en la visión panorámica de un paisaje observado desde un mirador. Todo es susceptible de albergarse en la mirada turística; hasta *La carrera*, de Picasso, que es el origen del telón de boca de *El tren azul*, de Jean Cocteau, que constituye una irónica y temprana reflexión sobre el turismo.

La mirada turística resulta ser un instrumento de construcción de la realidad. El turismo ha generado un nuevo tipo de observador, en el sentido que daba Jonathan Crary al término<sup>28</sup>. Nada puede sustraerse a la mirada turística, del mismo modo que cualquier destino es susceptible de ser turístico. No me refiero a la mirada del turista que estudió Urry<sup>29</sup> de manera magistral, sino más bien a una transformación del espectador, del observador, en un contexto visual que viene claramente marcado por el turismo y que tiene sus mayores referentes en los parques temáticos, muy influyentes, como se sabe, en la conformación de los museos, o de las exitosas exposiciones inmersivas.

## PENSAR LA TARJETA POSTAL

En 1980, Jacques Derrida publicó un libro desconcertante que, desde el título, se sirve de la tarjeta postal como dispositivo de comunicación<sup>30</sup>. No es una historia

24. Zagajewski, Adam: *Tierra del fuego*. Barcelona, Acantilado, 2004, p. 12.

25. Zubiaurre, Maite: *Basura. sobre los usos culturales de los desechos*. Madrid, Cátedra, 2021, p. 68.

26. Francastel, Pierre: *La figura y el lugar*. Barcelona, Monte Ávila, 1988 (1967).

27. Blanchot, Maurice: *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 2012 (1955), p. 244.

28. Crary, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, CENDEAC, 2008.

29. Urry, John: *La mirada del turista*. Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2004.

30. Derrida, Jacques: *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*. Madrid, Siglo XXI, 2002 (1980).

de la tarjeta postal, más bien el filósofo indaga la condición de las postales como alegorías de la comunicación y del conocimiento contemporáneos. El filósofo usa la noción de tarjeta postal para escribir un ensayo fragmentado y abierto, susceptible de ser reordenado, como las imágenes del atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, como ciertas novelas del siglo XX que admiten diferentes órdenes de lectura y, sobre todo, como las colecciones de objetos (artísticos o no) y el archivo, un término nuclear, ya se sabe, en la obra de Derrida. Es difícil deducir si importa más la imagen o la palabra en la postal, que se escribe siempre en clave. Constituye un texto descubierto que cualquiera puede leer, semiprivado y semipúblico, pero sus códigos escapan a un lector ocasional que no sea el destinatario. Se trata, en este sentido, de un discurso cifrado.

En realidad, el libro habla de una sola tarjeta postal de la que el narrador (que no es necesariamente el autor del libro, puede que haya más de uno y, claro, más de un destinatario) ha adquirido numerosos ejemplares en Oxford. El anverso de la postal reproduce una enigmática imagen (cuyo incierto significado sobrevuela todo el libro) que podría ser de la época medieval y que representa a Sócrates sentado, escribiendo sobre un pupitre, mientras Platón, de pie tras él, parece dictarle, asumiendo la posición del maestro. Una escena difícilmente explicable, ya que el escritor es, en realidad, Platón: «el día en que haya una lectura de la tarjeta de Oxford, la única y verdadera, ese día marcará el fin de la historia. O del devenir prosa de nuestro amor»<sup>31</sup>. En todo caso, la relación entre la imagen y el texto de la tarjeta postal es difícilmente descifrable; el texto de Derrida habla, sobre todo, de esa dificultad. Pero, como confiesa el autor en el prólogo, no sabe quién escribe, ni conoce la identidad del destinatario, ni qué es lo que se envía, así que, en ese sentido, el libro se nos presenta como un «dispositivo de lectura y escritura casi infinito»<sup>32</sup>.

Finalmente, el filósofo habla, sobre todo, «de la transferencia»<sup>33</sup>. Es una interesante alegoría escribir, como hace Derrida, de tarjetas postales y simular que se plasma la escritura sobre ellas (siempre tras la misma imagen, la mencionada que representa a Platón y Sócrates), que se envían a un amor lejano, desde lugares que el destinatario no tiene más remedio que evocar (Trumbull, Yale, un tren que se dirige a Nueva York, Zúrich, donde visita la tumba de James Joyce, Ginebra, Basilea), y donde, en realidad, se narran los itinerarios de un saber discontinuo que recorrerá, de modo incierto e inseguro, un camino que se inicia en la Antigüedad y acaba en la época, y la teoría, de Freud y/o de Heidegger. Una forma precaria de comunicación, un modo incompleto de conocimiento, en definitiva, un canal de circulación de ideas para el que el filósofo utiliza una interesante alegoría: «siempre me he imaginado así los efectos de una transfusión sanguínea, estando ya en las últimas: el calor regresa, lo invade todo, a la vez despacio y de golpe, ya no se sabe, pero desde dentro, nuca desde el lugar de transfusión»<sup>34</sup>.

31. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 117.

32. Marinas, José Miguel: «Emisor y receptor de la tarjeta postal», en José Miguel Marinas, José Luis Villacañas y Rubén Carmine Fasolino (eds.): *Espectros de Derrida. Sobre Derrida y el psicoanálisis*. Madrid, Guillermo Escolar, ed., 2019, p. 9.

33. *Idem*, p. 9.

34. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 123.



Podría ser una novela por entregas. Es una correspondencia de la que solo conocemos una parte, incompleta por lo tanto; nadie publicaría solo una parte de una relación epistolar, si se hiciera, no podría denominarse correspondencia. Lo que ocurre con las postales es diferente: suelen ser mensajes cortos que no esperan respuesta. En este libro, las cosas son distintas; el narrador (sea uno o más) alude vagamente a respuestas, conversaciones telefónicas, a la existencia de un largo diálogo que no podemos seguir, pero que intuimos muy vagamente. La referencia, lo escribe el autor con claridad, es el psicoanálisis, que trabaja con retazos, con fragmentos; frente a la literatura, la filosofía, los géneros académicos, «me aferro un poco a las tarjetas postales: tan púdicas, anónimas, estereotipadas, ‘retro’ y absolutamente indescifrables»<sup>35</sup>, pero con esos pedazos puede componerse un relato.

Se trata de un diario de pensamiento en largos (esto los hace impracticables) textos de postales que, en ocasiones, parecen tener cierta continuidad. La imagen de la postal desborda la imaginación del filósofo, pero a veces le lleva a la asociación de ideas; por ejemplo, recuerda la sugerencia de Nietzsche de que Platón había sido «víctima del socratismo»<sup>36</sup>, y lee la imagen como un desquite del discípulo. Discute a Nietzsche, que afirmaba que «lo que caracteriza al diálogo platónico es la ausencia de forma y estilo engendrada por la mezcla de todas las formas y todos los estilos»<sup>37</sup>. Al narrador le parece exagerado: «la mezcla es la carta, la epístola, que no es un género sino todos los géneros, la literatura misma»<sup>38</sup>. Una clave de primer orden, aunque no sea la única, para los textos de postales de Georges Perec, que se analizarán a continuación. Las dos miradas a la tarjeta postal están más cerca de lo que parece.

Como telón de fondo de las reflexiones de Derrida están Nietzsche y Freud, con quien el filósofo es implacable:

Sócrates ni por asomo pensaba que la tragedia fuese capaz de «decir la verdad»... por ende, el joven poeta trágico Platón empezó por quemar sus poemas con el fin de convertirse en discípulo de Sócrates [...] el que en *Más allá...* Freud solo tome en cuenta su discurso es algo que dice mucho de la relación del psicoanálisis con todo esto<sup>39</sup>.

Demasiada profundidad para una tarjeta postal... Sobre todo porque, como en los textos de tarjetas postales, hay que manejar algunas claves. En *Más allá del principio del placer* Freud reproduce unas palabras de Aristófanes en el *Banquete*, de Platón, que explican el origen del deseo, presente todo el tiempo en las palabras de Derrida y en la imagen objeto de su reflexión. El ilustre médico afirma que «el psicoanálisis es ante todo una ciencia de interpretación»<sup>40</sup> y pone en paralelo el deseo de vida y la presencia de la muerte como elementos complementarios, aunque se trate «de una interpretación cuya toma de conciencia por el enfermo no producía, en

35. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 52.

36. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 53.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

39. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 155.

40. Freud, Sigmund: «Más allá del principio del placer» (1920), *Psicología de las masas*. Madrid, Alianza, 2010, p. 108.

realidad, ningún efecto terapéutico»<sup>41</sup>. Es solo una muestra de la lectura detallada, y en algunos aspectos demoledora, a la que somete el filósofo el trabajo de Freud.

La de Derrida, en este libro, es una prosa no jerarquizada, quizá una forma de insumisión frente al logocentrismo que tanto preocupó al filósofo, así que en un mismo escrito uno encuentra incidencias (aparentemente) menores del viaje —«en el hotel, tonto de mí, pedí un cuarto en el primer piso [...] resultado, un ruido infernal, una noche en vela»<sup>42</sup>—, junto a reflexiones de mucho mayor alcance, como la relación entre Sócrates y Platón, un pensamiento lleno de sugerencias. En todo caso, queda claro que el escenario de la tarjeta postal es muy adecuado para la indefinición de género que caracteriza los escritos de Derrida y que suscitó severas críticas por parte de Jürgen Habermas<sup>43</sup>.

Pero Derrida nos pone en contacto con un saber fragmentado; habla de su asistencia a un congreso sobre Peter Szondi en el que se habla de Paul Celan, y encuentra similitudes entre los dos. Le tienta enviar reproducciones de obras de Pontormo desde la National Gallery de Londres, cuenta que Serge Dubrosky ha desvelado que J. D. está en psicoanálisis y hace alguna revelación interesante: «al no enviarte sino tarjetas postales, en suma, aunque se tratara de un flujo ininterrumpido de cartas interminables, quise para ti la liviandad, la despreocupación, nunca pesarte»<sup>44</sup> —debe tenerse en cuenta esta idea de liviandad de las tarjetas postales—.

El panorama que evoca Derrida, detrás de esa imagen sorprendente, detrás de los textos escritos, es el conocimiento. Que se configura a partir de la mirada humana, como el paisaje.

## COLORES AUTÉNTICOS

Todo parece azaroso en las postales, pero seguramente nada lo es. Martin Parr decía que «elegir una imagen para enviársela a un amigo o a un pariente con un breve texto al dorso parecía un acto inocente, sin embargo, ambas cosas, la elección y nuestras palabras, acaban por definirn»<sup>45</sup>. La tarjeta postal es un *souvenir*, endosado a otra persona a veces, y como tal, banal, repetitivo, generador de tópicos, pero también de identidades.

No son inocentes los textos que, dedicados a Italo Calvino, publicó Georges Perec, en 1978, bajo el título «Doscientas cuarenta y tres postales en colores auténticos»<sup>46</sup>. Se trata de otros tantos textos cortos que parodian los que suelen escribirse al dorso de las tarjetas postales. ¿Un modo de micorrelatos? ¿Fragmentos para armar una novela? No queda claro, pueden ser las dos cosas; como en Perec nada es casual,

41. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 323.

42. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 136.

43. Habermas, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Taurus, 1991, pp. 197-224.

44. Derrida, Jaques: *op. cit.*, p. 190.

45. En Arribas Sánchez, Cristina: *Metapostales. La imagen moderna de España a través de las tarjetas postales en el boom desarrollista*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Barcelona, 2018, p. 58.

46. Perec, Georges: «Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos» (1978), *Lo infraordinario*. Madrid, Impedimenta, 2008.

no hay que descartar que ni siquiera lo sea el número (243) y responda a una suerte de arte combinatoria. En todo caso, el conjunto remite al paisaje turístico y a los comportamientos habituales de los turistas, sugiere, a veces, un ocio casi tedioso: «unas palabritas desde Girolata. Largas siestas en la playa. Me he quemado al sol. Volvemos el 24»<sup>47</sup>. La mayoría de los remites proceden de Francia, seguidos de Italia y Grecia, las procedencias de España son escasas, como las de fuera de Europa, África y América del Norte.

Los escritos de Georges Perec suelen ser resultado de una cuidadosa planificación<sup>48</sup>, aunque pueda parecer justamente lo contrario: «me importa mucho que parezcan triviales e insignificantes; es precisamente lo que las hace [a las postales] tan esenciales»<sup>49</sup>. Es interesante que, en el título, Perec sugiera la noción de autenticidad («colores auténticos») aunque parezca evocar, más bien, la de verosimilitud.

Perec ha afirmado que hubiera querido ser pintor de joven. Ha escrito sobre arte, y, en sus novelas, la pintura ocupa un lugar de gran interés, incluso una de ellas, *El gabinete del aficionado*, es una reflexión sobre la actividad de coleccionar y, además, una parodia bastante acertada sobre el funcionamiento del sistema del arte. Sin embargo, estos dorsos de postales, a pesar de que *pintan* la banalidad del paisaje turístico, son, antes que nada, pequeñas novelas que hablan de personas que viajan, comen, se bañan. En general, evocan la vida turística (tranquila, algo aburrida, como las del inolvidable M. Hulot, de Jacques Tati), de un turismo anterior al momento en que la noción de experiencia lo invadió todo. La imagen está al fondo; más allá de la propia noción de turismo, Perec parece creer que «la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita [...] son irreductibles uno a otra»<sup>50</sup>, una reflexión recurrente desde, al menos, el famoso cuadro de Magritte *No veo a la [mujer] oculta en el bosque* (1929), canonizado por los propios surrealistas, presente en las propuestas conceptuales, de las que el OULIPO (*Ouvroir de littérature potentielle*) y nuestro autor no parecen estar muy lejos. Magritte sustituye la imagen por la palabra y, de este modo, las sitúa al mismo nivel. La figura está porque se trata de tarjetas postales, es el acontecimiento junto a la estructura que es el discurso; «el acontecimiento no admite más localización que en el espacio vacante abierto por el deseo»<sup>51</sup>, esa parece la función de la figura en las tarjetas postales de verdad y en estas ficticias de Perec.

Estos escritos de Perec podrían recordar las intrigantes *Novelas en tres líneas*, de Félix Fénéon, relatos embrionarios que, como los textos que analizamos, sugieren que no hay nada que no se pueda resumir en tres líneas; «a dos pasos del concurso hípico, en Toulouse, un antiguo suboficial, G. Durbach, que a los treinta y un años no tenía empleo, se ha matado»<sup>52</sup>. Hay una diferencia crucial entre los escritos de Perec y los de Fénéon. Los del primero son inventados, el segundo cuenta noticias de

47. Perec, Georges: «Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos», *op. cit.*, p. 63.

48. Perec, Georges: «Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos» Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso* (1981), en Hermes Salceda (ed.): *OULIPO. Atlas de literatura potencial, 1: Ideas potentes*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2016.

49. Perec, Georges: «Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos», *op. cit.*, p. 25.

50. Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo XXI, 1986 (1966), p. 19.

51. Lyotard, Jean-François: *Discurso, figura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1974), p. 40.

52. Fénéon, Félix: *Novelas en tres líneas*. Salamanca, Impedimenta, 2011 (1906), p. 29.

periódico, «una carga explosiva de tres líneas para acabar con la novela»<sup>53</sup>. Aunque seguramente la obra de Fénéon podría compararse con otra de Perec, *Me acuerdo*, y con su antecedente directo, el libro, del mismo título, e igualmente incisivo —y efectivo— de Joe Brainard. Algunos ejemplos del primero —«Me acuerdo de la banda Baader Meinhoff»<sup>54</sup>. «Me acuerdo de la paloma de Picasso, y de su retrato de Stalin»<sup>55</sup>— son escritos enigmáticos, aforísticos, cargados de significado, pequeñas referencias de un gran contexto, fragmentos, hilos de los que tirar.

Como las postales, que señalan un entorno que no conocemos pero intuimos, expresan el hecho de que alguien nos evoca y, a su vez, constituyen un recuerdo, un *souvenir* (esa es su función última, en realidad), pero también representan un modo, leve, de autobiografía. Esto es lo que evocan las postales del enigmático On Kawara, en las que el artista afirma que está vivo y lejos (el mensaje habitual de las postales), aunque Kawara hable, además, sobre las artes, su condición y su alcance. Los textos de Perec revelan también una reflexión sobre la condición de la escritura, sobre la literatura potencial, y cumplen sus objetivos: «el texto ya no será una ventana abierta al mundo sino una constelación de trazos y de significantes que remiten unos a otros»<sup>56</sup>.

Perec pensó estas postales, aparentemente triviales, engañosamente insignificantes, como exquisitos ejercicios de estilo. Dos interesantes escritos sobre arte, muy diferentes y separados en el tiempo, podrían quizá dar algunas claves. El primero, «Defensa de Klee», escrito en 1959, plantea la conveniencia de acabar con los términos abstracto y figurativo y «distinguir [...] entre el formalismo y la obra 'con contenido'»<sup>57</sup>. En la primera categoría, el objeto representado constituye, antes que nada, el punto de partida de una emoción que la pintura exige al espectador. El arte debe considerarse un instrumento de relación entre las personas y el mundo, un nexo que se articula desde el plano de la sensibilidad. A partir de ahí puede admitirse que la pintura no figurativa persigue «una ambición mucho mayor [...]: dar cuenta del mundo sin pasar por su representación»<sup>58</sup>.

No hay exactamente un canon en las reflexiones de Perec, pero parece rechazar aquella pintura que pretende envolver al espectador. Dalí y Dubuffet se agotan, según él, en el efecto sorpresa, ni siquiera tratan de provocar como Duchamp (el texto de Perec es absolutamente provocador, no solo en la forma), a Miró lo sitúa en el ámbito de lo decorativo; «a todos nos gusta la música suave y algunos cultivan una auténtica adoración por Sinatra, sin que les pase por la mente ni por un minuto compararlo con Bach (ni con Berlioz)»<sup>59</sup>. Perec defiende las manifestaciones plásticas que retan al espectador a las que le envuelven. Prefiere a Paul Klee porque le

53. Abenhusan, Vivian: *Permanente obra negra. Novela inexperta*. Madrid, Sexto Piso, 2019, p. 63.

54. Perec, Georges: *Me acuerdo*. Madrid, Impedimenta, 2016 (1978), p. 88.

55. *Idem*, p. 99.

56. Salceda, Hermes: «El OULIPO. Fórmulas para toda la literatura por venir», en Hermes Salceda (ed.): *OULIPO. Atlas de literatura potencial, 1: Ideas potentes*, op. cit., p. 15.

57. Perec, Georges: «Defensa de Klee» (1959), en Ruiz de Samaniego, Alberto (ed.): *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2011, p. 178.

58. *Idem*, p. 179.

59. *Idem*, p. 179.



inquieta. Entiende que el fin último del arte es provocar la «eclosión de reacciones desalienantes (y son precisamente estas indagaciones hacia la toma de conciencia lo que os propongo llamar 'la cultura')»<sup>60</sup>, así, Fougeron fracasa donde Klee triunfa porque, este es el ejemplo de Perec, *Ciudad al borde de la laguna* (1932), nos genera, sobre todo, reflexión e indecisión. El contenido es abierto, no queda por delante de la propuesta cromática del pintor y no impide nuestra evocación y nuestra reflexión, como los aparentemente inocentes aforismos de *Me acuerdo*, como los relatos que contienen los textos de postales.

Antes que nada, es una defensa del arte elevado frente a la cultura de masas que recuerda las reflexiones de Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*, especialmente el capítulo donde se aborda este asunto, que tiene un título muy claro: «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas». Las palabras de Perec son bien elocuentes: «situando el nivel del común de los mortales [...] por debajo de las preocupaciones más primarias del arte, convendremos en que el arte debe rebajarse para ser percibido [...] y llegamos así a la cultura de masas; ejemplo: la radio y la televisión en Estados Unidos»<sup>61</sup>. Desde esa posición de defensa del análisis debería leerse la literatura de Perec y, desde luego, sus postales. En los últimos párrafos de su conferencia, Perec afirma que nuestra cultura necesita la obra de Paul Klee y también *Guernica* de Picasso. Por otro lado, el texto muestra una absoluta coherencia con las ideas del OULIPO, especialmente con Jean Lescure y su visión de la pintura abstracta, de la que se sirve para ejemplificar los objetivos del grupo: «del mismo modo que, en pintura, la ocultación del objeto de referencia mediante las matrices de la no figuración, pretendía menos aniquilar dicho objeto [...] que desviar la atención en beneficio del objeto cuadro, también hoy una serie de frases escritas fijan la mirada del observador sobre ese objeto singular que es el lenguaje literario»<sup>62</sup>.

El segundo escrito es una reflexión sobre el trampantojo que, con el título de «Esto no es un muro», desarrolla las ideas expuestas en el primero. Dice Perec que ese género tiene que ver con el señuelo, la ilusión o la impostura, que estaría mejor en el Museo de Cera que en el Louvre, porque no hay buenos y malos trampantojos, simplemente funcionan o no; «si el que mira tiene la impresión de una realidad espacial aparente, de un universo de tres dimensiones análogo a aquél en el que está acostumbrado a vivir»<sup>63</sup>. Pero no vemos las naturalezas muertas de Chardin como trampantojos, más bien son puntos de partida para desarrollar nuestra sensibilidad, como no lo son las obras de Magritte (que resuena en el título del trabajo). No hay ninguna alusión al famoso ensayo de Foucault, muy anterior (de 1973 en su primera edición), pero no puede descartarse que Perec estuviera pensando en él, pues este

60. *Idem*, p. 181.

61. *Idem*, p. 185.

62. Lescure, Jean: «Breve historia del oulipo», en Hermes Salceda (ed.): *OULIPO. Atlas de literatura potencial*, 1. op. cit., 2016, p. 39.

63. Perec, Georges: «Esto no es un muro» (1981), en Ruiz de Samaniego, Alberto (ed.): *Pere(t)c. Tentativa de inventario*, op. cit., p. 169.

hacía igualmente una interesante reflexión sobre el caligrama y comparaba la obra de Magritte con la de Klee.

Merece la pena recordar, finalmente, unas interesantes y poco turísticas reflexiones de Georges Perec sobre el viaje: «mejor que visitar Londres, quedarse en casa, junto a la chimenea y leer las irreemplazables informaciones que proporciona el *Baedeker* (edición de 1907)»<sup>64</sup>. Viajar, sigue diciendo Perec, para comprobar que las cosas son como nos las imaginamos, o como si no hubiéramos salido de casa, o, más bien, hacer el mundo a imagen y semejanza de nuestra casa, que es la sensación que deben de tener algunos turistas en la famosa Calle de los Vascos de Benidorm: estar en una segunda casa, parecida a la primera, donde prevalece la sensación de ocio (aunque no siempre sea verdad ni vaya más allá de la mera impresión).

## CODA

Más allá de los objetivos inmediatos de los textos analizados, puede verse en ellos, más o menos directamente, la actividad turística que ha ido transformando el planeta y nuestra mirada. Nada queda fuera de esa perspectiva. Quizá las reflexiones de Bernard Noël sobre las imágenes pop sean aplicables a las postales (con imágenes, como las de Derrida, o sin ellas, como las que propone Perec): «inscritas en un presente que no tiene lugar en ninguna parte. Las cosas que representan están exiliadas de su uso y de su propio nombre. Nos quieren decir que todo lo que existe está más allá de nosotros»<sup>65</sup>. Más allá de la banalidad del paisaje turístico.

---

64. Perec, Georges: *Especies de espacios*. Barcelona, Montesinos, 1999 (1973), p. 103.

65. Noël, Bernard: *Diario de la mirada*. Madrid, Libros de la resistencia, 2024 (1988), pp. 9-10.

## REFERENCIAS

- Abenhusan, Vivian: *Permanente obra negra. Novela inexperta*. Madrid, Sexto Piso, 2019.
- Arribas Sánchez, Cristina: *Metapostales. La imagen moderna de España a través de las tarjetas postales en el boom desarrollista*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Barcelona, 2018.
- Barley, Nigel: *El antropólogo inocente*. Barcelona, Anagrama, 2008 (1983).
- Blanchot, Maurice: *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 2012 (1955).
- Cole, Thomas: «Ensayo sobre el paisaje americano» (1836), en Poe, Edgar Allan: *Relatos de vida y paisaje*. Madrid, Abada, ed. de Juan Barja y Juan Calatrava.
- Derrida, Jacques: *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*. Madrid, Siglo XXI, 2001 (1980).
- Fénéon, Félix: *Novelas en tres líneas*. Salamanca, Impedimenta, 2011 (1906).
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo XXI, 1986 (1966).
- Francastel, Pierre: *La figura y el lugar*, Barcelona, Monte Ávila, 1988 (1967).
- Freud, Sigmund: «Más allá del principio del placer» (1920), *Psicología de las masas*. Madrid, Alianza, 2010.
- Fuentes Vega, Alicia: *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid, Cátedra, 2017.
- Goytisolo, Juan: «Tierras del Sur», *El furgón de cola*. Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Goytisolo, Juan: *En los reinos de taifa*. Barcelona, Seix Barral, 1987 (1986).
- Goytisolo, Juan: *Campos de Níjar*, Barcelona, Mondadori, 1993 (1960).
- Lescure, Jean: «Breve historia del OULIPO», en Hermes Salceda (ed.): *OULIPO. Atlas de literatura potencial, 1: Ideas potentes*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2016.
- Lipovetsky, Gilles: *La consagración de la autenticidad*. Barcelona, Anagrama, 2024 (2021).
- Lyotard, Jean-François: *Discurso, figura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1974).
- MacCannell, Dean: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2017 (1976, 1999).
- Marinas, José Miguel: «Emisor y receptor de la tarjeta postal», en José Miguel Marinas, José Luis Villacañas y Rubén Carmine Fasolino (eds.): *Espectros de Derrida. Sobre Derrida y el psicoanálisis*. Madrid, Guillermo Escolar, ed., 2019.
- Marsé, Juan: *Viaje al Sur*. Barcelona, Lumen, 2020.
- Moliner, María: *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1998.
- Noël, Bernard: *Diario de la mirada*. Madrid, Libros de la resistencia, 2024 (1988).
- Perec, Georges: «Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos» (1978) *Lo extraordinario*, Madrid, Impedimenta, 2008.
- Perec, Georges: «Defensa de Klee» (1959), en Ruiz de Samaniego, Alberto (ed.): *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2011.
- Perec, Georges: «Esto no es un muro» (1981), en Ruiz de Samaniego, Alberto (ed.), *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2011.
- Perec, Georges: *Me acuerdo*. Madrid, Impedimenta, 2016 (1978).
- Perec, Georges: «Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso*» (1981), en Hermes Salceda (ed.): *OULIPO. Atlas de literatura potencial, 1: Ideas potentes*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2016.
- Salceda, Hermes: «El OULIPO. Fórmulas para toda la literatura por venir», en Hermes Salceda (ed.): *OULIPO. Atlas de literatura potencial, 1: Ideas potentes*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2016.

- Santa Ana, Mariano de: «El turismo y su sombra», *Revista de Occidente*, 369, 2012, pp. 78-90.
- Settis, Salvatore: *Si Venecia muere*. Madrid, Turner, 2020 (2014).
- Simmel, Georg: «Filosofía del paisaje» (1913), *Filosofía del paisaje*. Madrid, Casimiro, 2013.
- Vázquez Montalbán, Manuel: *El escriba sentado*. Barcelona, Crítica, 1997.
- Zagajewski, Adam: *Tierra del fuego*. Barcelona. Acantilado, 2004.



# CARTOGRAFIAR EL CUERPO SALVAJE: IMÁGENES E (HIPER)SEXUALIDAD DESDE LAS COLONIZACIONES DEL SIGLO XIX

## MAPPING THE SAVAGE BODY: IMAGES AND (HYPER)SEXUALITY FROM NINETEENTH CENTURY COLONIZATION

Esther Romero Sáez<sup>1</sup>

Recibido: 13/01/2025 · Aceptado: 14/11/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.44006>

### Resumen

Si pensamos en la producción cultural derivada de la movilidad, las colonizaciones del siglo XIX tuvieron un gran impacto en nuestra cultura visual contemporánea. Sin embargo, la migración forzada de aquellos que fueron esclavizados, representados —y con ello racializados— dejó a un lado el viaje conceptual de las ideas que esas *otras* culturas manejaban respecto al género y la sexualidad. El cuerpo racializado se convirtió en un modelo opuesto al ideal occidental civilizatorio. Un proceso en el que la genitalidad supuestamente «excesiva» y «monstruosa» se utilizó como equivalente de un comportamiento sexual degenerado que justificara la violencia ejercida. Con este texto propongo revisar el modo en el que el ya ficticio «occidente» inventó, a través de las imágenes, los paradigmas del cuerpo, el género y la sexualidad. Los distintos casos de estudio tratarán de demostrar que esta situación atravesó también el panorama español, definiendo así su imaginario. Para ello, estudiaré el desarrollo de estas ideas en dibujos, fotografías y manuales de sexología de los siglos XIX y XX.

### Palabras clave

Colonialismo; Sexualidad; Cultura visual española; Siglo XIX; Siglo XX; Estudios poscoloniales

### Abstract

Looking at the cultural production that results from mobility, it is clear that the colonizations of the nineteenth century have had a major impact on our contemporary visual culture. However, the forced migration of those who were enslaved, represented —and thus racialized— left behind the conceptual journey

---

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e: [estrom01@ucm.es](mailto:estrom01@ucm.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-6886-9814>

of these *other* cultures' ideas about gender and sexuality. The racialized body became a model opposed to the Western ideal of civilization. A process in which the supposedly «excessive» and «monstrous» genitalia was used as the equivalent of degenerate sexual behavior to justify the violence perpetrated. With this text I propose to examine the way in which the already fictitious «West» invented, through images, the paradigms of the body, gender and sexuality. The different case studies will try to show that this situation has also permeated the Spanish scene, thus defining its imaginary. To do this, I will study the development of these ideas in drawings, photographs and sexology manuals from the nineteenth and twentieth centuries.

### Keywords

Colonialism; Sexuality; Spanish Visual Culture; 19<sup>th</sup> Century; 20<sup>th</sup> Century; Postcolonial Studies

.....

## INTRODUCCIÓN: EL CUERPO COMO HERIDA COLONIAL EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO ESPAÑOL

En 1791 el periodista Zalkind Houwitz escribía en la prensa francesa que «para ser ciudadano e incluso legislador en este país de la libertad y la igualdad, basta con ser propietario de un prepucio blanco»<sup>2</sup>. Junto al protagonismo que el autor confiere a la genitalidad, destaca la relación que establece con la cuestión racial. Hoy sus declaraciones siguen estando vigentes pero ¿por qué escogió Houwitz esta parte del cuerpo y no otra? ¿Qué había en el prepucio que no encontrara en un brazo, un codo o una pierna? Y, ¿qué relación guarda un prepucio blanco con nociones como la libertad, el poder o la ciudadanía?

Las epistemologías raciales y de género entraron en una vorágine de influencia y afectación mutua mucho antes del siglo XV aunque, con las colonizaciones, las nociones del cuerpo, el género y la sexualidad iniciaron un claro proceso de formación y deformación de la identidad. Las primeras ocupaciones de las colonias estuvieron motivadas por el desarrollo económico de las potencias europeas que vieron en el viaje y el mercado el negocio perfecto. Progresivamente, estos países consolidaron un sistema comercial triangular basado en el lucro, la explotación de recursos y la privación de libertad de ciertos cuerpos<sup>3</sup>. Las zonas del norte de África se convirtieron muy pronto en el epicentro del tráfico transatlántico de esclavos, en el que España y Portugal ocuparon una posición destacada. Como veremos a lo largo del artículo, la riqueza y el poder de las potencias coloniales fue el fundamento sobre el que se articuló la «diferencia racial y la construcción de una identidad colectiva»<sup>4</sup>. Tanto el relato como el imaginario colonial asumían que la fuerza económica y militar bastaba para atribuir al sujeto blanco occidental una supremacía moral, estética e intelectual. Así, las sociedades colonizadas se relegaron a un lugar de alteridad e inferioridad sobre el que se construyó un estereotipo muy concreto para justificar esta maniobra colonial y violenta. El cuerpo fue uno de los espacios predilectos sobre los que se materializaron estas diferencias.

En el contexto ibérico, Lisboa y Sevilla fueron durante los siglos XVI y XVII importantes mercados de compra-venta de esclavos<sup>5</sup>; espacios en los que el cuerpo esclavo quedaba adscrito a un régimen colonial que lo convertía oficialmente en mercancía. Estas ciudades organizaban el tráfico de esclavos del resto de la península y el Atlántico, sirviendo mano de obra a la monarquía, los nobles, los mercaderes y los clérigos. También los artistas solían tener a su disposición uno o varios esclavos siendo, probablemente, una situación habitual al estar regulada por las ordenanzas de los

2. Zalkind, Houwitz: *Le Courier de París*, 24 de enero de 1791 en Dorlin, Elsa: *La matriz de la raza. Genealogía sexual y colonial*. Tafalla, Txalaparta, 2020, p. 25.

3. López-Manzanares, Juan Ángel; Campo Rosillo, Alba; Pacheco González, Andrea y García López, Yeison [comis.]: *La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza* [cat. expo.]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2024, p. 47.

4. DeVun, Leah: *The Shape of Sex. Nonbinary Gender from Genesis to Renaissance*. Nueva York, Columbia University Press, 2021, p. 66.

5. Martín Casares, Aurelia; Benítez Sánchez-Blanco, Rafael y Schiavon, Andrea (eds.): *Reflejos de la esclavitud en el arte. Imágenes de Europa y América*. Valencia, Tirant, 2021, p. 65.



FIGURA 1. VÍCTOR PATRIZIO LANDALUZE, *JOSÉ FRANCISCO*, c. 1870. Museo de Bellas Artes de La Habana, Cuba

gremios<sup>6</sup>. La segregación y la jerarquía articularon también el entorno artístico, prohibiendo que los esclavos ejercieran como aprendices<sup>7</sup>. Sus labores eran la molienda de pigmentos, la limpieza de instrumental o del taller y, probablemente, servir como modelos. Es posible que en muchas obras se encuentre la huella oculta y blanqueada de los esclavos que posaron para los artistas. No podemos olvidar que los esclavos estaban obligados a realizar los trabajos más duros y desprestigiados, entre los que encaja la tarea de posar, reservada a personas de clases bajas debido al mal nombre de esta profesión<sup>8</sup>. Por tanto, es probable que los esclavos del servicio doméstico o del taller se vieran obligados a ofrecer su cuerpo para la creación de imágenes.

En la imagen, los cuerpos racializados quedaban reducidos a un estereotipo que se formulaba y reformulaba en oposición al concepto de belleza vigente<sup>9</sup>. La formación del imaginario colonial hizo que solo un tipo de sujetos tuviera cabida en la categoría «universal» de estética, teorizada, llevada a la práctica y representada por individuos occidentales y de piel blanca. La piel siempre estuvo en el centro de la práctica artística y las críticas de

arte del siglo XIX aludían continuamente a ello. El atractivo de las figuras retratadas y la pericia del artista se encontraban en la piel «blanca, fina, lisa [...] nacarada, sonrosada o transparente»<sup>10</sup>. Un aspecto en el que operaban nuevamente las jerarquías y el establecimiento de diferencias para consolidar la identidad del «otro» racializado. Lo vemos en la obra del pintor vasco-cubano Víctor Patrizio Landaluze (Figura 1)<sup>11</sup>. El cuadro formula una sentencia inamovible acerca de los roles del artista y el modelo, pero también sobre las figuras que merecen admiración y aquellas que solo caben en la imagen para admirar al resto. Así, un joven sirviente de tez negra que está quitando el polvo a la estancia se acerca a besar el busto de una joven. Un gesto cargado de

6. Fue el caso de Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal, Alonso Cano, Vicente Carducho, Pedro de Mena, Francisco Pacheco o Diego de Siloé. Obras como *La cena de Emaús* (c. 1617-1618) de Velázquez, conocida como *La mulata*, o *Tres muchachos* (c. 1670) de Murillo dan cuenta de ello. *Idem.*, p. 132.

7. *Idem.*, p. 121.

8. Reyero, Carlos: «Desnudas hasta un límite», en Navarro, Carlos G. (ed.): *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* [cat. expo.]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, pp. 193-194.

9. Martín Casares, Aurelia; Periañez Gómez, Rocio (eds.): *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI al XIX*. Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert, 2014, p. 47.

10. Reyero, Carlos: *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009, p. 201.

11. Siguiendo a Carlos Reyero, el artista tomaría como referencia seguramente la obra *El amor platónico* (1870) de Eduardo Zamacois, en la que se representa una escena similar y que Landaluze pudo conocer a través de los grabados del cuadro de Zamacois comercializados por Goupil. Reyero, Carlos: *op. cit.*, p. 273.





FIGURA 2. MARIANO FORTUNY, *LA ODALISCA*, 1861.  
Museu Nacional d'Art de Catalunya



FIGURA 3. IGNACIO PINAZO, *ODALISCA*, 1872.  
Colección Casa Museo Pinazo

sentido si tenemos en cuenta que el género del desnudo académico favorecía y premiaba la representación de la piel blanca y marmórea, imprimiendo un tono de castidad que alejaba de la imagen a los cuerpos de carne y hueso<sup>12</sup>.

En el contexto artístico español del siglo XIX el desnudo ocupó un lugar destacado, aumentando los encargos y la consideración de estas obras<sup>13</sup>. Aunque la desnudez fue uno de los rasgos asociados al sujeto racializado, sus cuerpos desnudos estaban excluidos de los certámenes y premios nacionales. Incluso al recrear escenas orientalistas, la figura que se despoja de ropa deja a la vista una piel que es siempre blanca; la única piel que cabe en «EL desnudo». Lo vemos en las obras de Mariano Fortuny y de Ignacio Pinazo —entre otras— en las que aparece una joven desnuda junto a un personaje de tez oscura relegado a un segundo plano o casi oculto entre las pinceladas del fondo (Figuras 2 y 3). El imaginario colonial solo concebía la representación de cuerpos negros en el papel de esclavos, criados, sirvientes o en escenas satíricas-burlescas en las que sus cuerpos eran humillados<sup>14</sup>; de nuevo, la imagen fija y reproduce el orden social imperante.

Esta iconografía, en la que se equipara el cuerpo desnudo y el cuerpo racializado, empezó a transmitirse de manera oral en la antigüedad, aunque son las imágenes las que evidencian su transformación a lo largo del tiempo<sup>15</sup>. Este paradigma reaparece en las publicaciones del contexto finisecular español. Una de las ilustraciones a dos páginas de la revista *El Mundo Femenino* representa ocho tipos de mujer, estableciendo distintos estereotipos raciales a partir de la iconografía de tipos nacionales tan habitual en estos momentos (Figuras 4 y 5). Entre ellos se encuentra

12. *Idem*, p. 201.

13. Aguilera, Emiliano M.: *El desnudo en la pintura española*. Madrid, Librería Bergua, 1925, p. 33.

14. Martín Casares, Aurelia; Periañez Gómez, Rocio (eds.): *op. cit.*, p. 50.

15. Tal y como apunta Jill Burke, las expediciones realizadas por viajeros europeos al continente africano durante el Renacimiento fueron determinantes para dar sentido al concepto de desnudez en tanto a quiénes estaban desnudos, quiénes no y por qué. Burke, Jill: «Nakedness and Other Peoples: Rethinking the Italian Renaissance Nude», *Art History: Journal of the Association of Art Historians*, 36, 4 (2013), p. 715.



FIGURA 4. ALBERT ROBIDA, S. M. LA MUJER, 1887. ILUSTRACIÓN INCLUIDA EN EL Nº28 DE LA REVISTA EL MUNDO FEMENINO (MADRID). Biblioteca Nacional de España



FIGURA 5. ALBERT ROBIDA, S. M. LA MUJER, 1887. ILUSTRACIÓN INCLUIDA EN EL Nº28 DE LA REVISTA EL MUNDO FEMENINO (MADRID). Biblioteca Nacional de España (detalle)

«La viennese», «La china», «La marroquí», «La española», «Las mormonas», «La mejicana», «La peruana» y la «Beldad africana», ataviadas con trajes regionales y elementos que las caracterizan. Sin embargo, solo esta última aparece con los pechos al descubierto, definida por su desnudez y descrita, a diferencia de las demás, como «nada bonita». El rechazo al atractivo de su cuerpo queda subrayado por la figura de un soldado vestido de blanco y con escopeta, que sale corriendo ante su presencia.

A lo largo del artículo indagaré, primero, en cómo estas ideas apuntadas en la introducción se materializaron en los discursos científicos y en la cultura visual que generaron. A continuación, profundizaré en la presencia que tuvieron los discursos coloniales en los manuales de sexología de la época, analizando cómo el imaginario colonial vinculado al cuerpo y la sexualidad se formó —y deformó— a través de las fuentes orales y visuales de finales del XIX y principios del siglo XX.

## RACISMO CIENTÍFICO EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

En el operativo colonial dedicado a denigrar al «otro» racializado, el desnudo funcionó como herramienta para denigrar los cuerpos racializados, consolidando —por oposición— el canon del desnudo occidental como sinónimo de sensualidad, erotismo y belleza. Tal y como apunta la investigadora Jill Burke, en muchos de los relatos de viajes

hay historias de nativos desnudos [...] La desnudez aparece en estos relatos como símbolo de pasiones bestiales como la violencia y el desenfreno sexual. Además, este estado de desnudez también podía evocar una inocencia infantil o la falta de

vergüenza [...] [representaciones que] tenían poco que ver con lo que los viajeros veían realmente. Los nativos podían describirse o aparecer desnudos incluso cuando sus cuerpos estuvieran en gran parte cubiertos de ropa. La desnudez no consistía simplemente en cubrir el cuerpo sino que implicaba la ausencia de todo un sistema social, de modo que estas personas estaban figurativamente desnudas a pesar de que llevaran algo de ropa<sup>16</sup>.

Esta cuestión explica el lugar que ocuparon los cuerpos negros, racializados y esclavizados cuando la ciencia irrumpió como fundamento de la empresa colonial. Desde el siglo XIX, ramas como la antropología y la sexología se dedicaron a la clasificación taxonómica de los cuerpos<sup>17</sup>. Un ámbito en el que el concepto de «raza» jugaba un papel determinante. Por su parte, los viajes y la movilidad se concentraban ahora en las expediciones científicas promovidas y financiadas por las monarquías europeas. El dibujo y el grabado habían sido las técnicas habituales para dejar constancia del viaje, aunque estas técnicas no ostentaban un estatus de objetividad y rigor científico. La fotografía ocuparía su lugar más tarde, convertida en una herramienta indispensable para el estudio y la construcción del cuerpo racializado<sup>18</sup>.

En el contexto ibérico del XIX también encontramos ilustraciones y dibujos en publicaciones como *Bosquejo Geográfico e histórico-natural del archipiélago filipino* (1885). Destacan varios retratos de Jordana y Morera donde vemos a los llamados «negritos» que incurren en el tópico del salvaje incivilizado (Figura 6). Estos aparecen como simples evocaciones, como una escena imaginada que el autor no tuvo por qué presenciar pero que, a pesar de ello, tenía cabida en un estudio de amplio calado. Nada que ver con las fotografías incluidas en el álbum de Félix Laureano solo diez años después (Figura 7)<sup>19</sup>. Desde el título el autor dejaba bien claro que las imágenes habían sido tomadas del natural. En este caso, un grupo aparece retratado a la orilla del río, antes o después de darse un baño. Mientras que los niños miran con curiosidad, la persona adulta comprime el paño que rodea su cuerpo, expresando cierta incomodidad ante la presencia del fotógrafo. Es inevitable preguntarse por el consentimiento de los sujetos fotografiados. ¿Acaso eran conscientes de la circulación que iba a tener la imagen? ¿Conocían las intenciones del autor respecto a la publicación del álbum?

Con todo, Jordana y Morera comparte con Laureano el énfasis en la cuestión del cuerpo y el desnudo. Desde el paternalismo y la superioridad moral, el primer autor describe a «los negritos» como «los aborígenes o raza autóctona de Filipinas», a los que ve como «los escasos y esparcidos restos de esa raza primitiva»<sup>20</sup>. Después de comparar sus dimensiones y la morfología de sus huesos con la de «los europeos» como referente universal, Jordana y Morera concluye que se trata de «una raza cuyas

16. Burke, Jill: *op. cit.*, pp. 724-726.

17. López Sanz, Hasan G.: *Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas*. Valencia, Concreta, 2017, p. 94.

18. Guardiola, Juan [comis.]: *El imaginario colonial: fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1896* [cat. expo.]. Manila, National Museum of the Philippines, 2006, p. 27.

19. Además de colaborar en publicaciones como *La ilustración española y americana*, Laureano fue el primer autor en publicar una serie de fotografías sobre Filipinas. *Idem*, p. 77.

20. Jordana y Morera, Ramón: *Bosquejo geográfico e histórico-natural del archipiélago filipino*. Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1885, p. 44.





FIGURA 6. ILUSTRACIÓN INCLUIDA EN LA OBRA *BOSQUEJO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO-NATURAL DEL ARCHIPIÉLAGO FILIPINO* DE D. RAMÓN JORDANA Y MORERA. MADRID, IMPRENTA DE MORENO Y ROJAS, 1885, PP. 44-45



FIGURA 7. FOTOGRAFÍA INCLUIDA EN LA OBRA *RECUERDOS DE FILIPINAS* DE FÉLIX LAUREANO. BARCELONA, A. LÓPEZ ROBERT IMPRESOR, 1895, P. 128

grandes y múltiples singularidades contribuyen a demostrar su inferior desarrollo»<sup>21</sup>. En su obra, el cuerpo se toma como un signo del que se extraen conclusiones relacionadas con la moral y la intelectualidad, así como para definir y clasificar a todo un pueblo. Pero Jordana y Morera no da por concluido su análisis hasta que incide en que «los negritos andan constantemente desnudos, sin más que una estrecha faja de trapo que [...] les sirve para ocultar imperfectamente sus órganos genitales»<sup>22</sup>. En esta misma línea, Laureano se refiere nuevamente a «los negritos» como una raza que «vive en una degradación abyecta [...] casi completamente desnudos y harapientos, van por ahí con los cuerpos llenos de piojos y solo con su *bahag* o *tapa-rabo*»<sup>23</sup>.

La fotografía con fines antropológicos se practicó en Filipinas desde la década de 1860<sup>24</sup>. La técnica había cambiado, pero los individuos que eran objeto de estudio y observación seguían siendo los mismos. Muchas de las primeras imágenes tomadas en las colonias no tenían un pretexto científico sino meramente comercial, pensadas

21. *Idem*, p. 46.

22. *Idem*, p. 49.

23. Laureano Félix; Noelle Rodríguez, Felice (ed.): *Álbum-Libro Recuerdos de Filipinas / Memories of the Philippines Album-Book*. Mandaluyong, Filipinas, Cacho Publishing House, [1895] 2001, p. 47.

24. Guardiola, Juan [comis.]: *op. cit.*, p. 103.

para venderse a otros viajeros y turistas<sup>25</sup>. Progresivamente, empezaron a establecerse criterios para que las fotografías se tomaran como objeto de estudio científico. A mediados de los ochenta ya se indicaba que

Los retratos de cuerpo entero, las vistas de conjunto del cuerpo humano [...] son importantes, y nunca hay que olvidarse de hacerlas, sobre todo en las razas negras. En este caso, es indispensable trabajar sobre el desnudo. Sin embargo, si resulta imposible, podemos tolerar, a modo de ropa, un cinturón o un pequeño trozo de tela cuya función sea la misma que la de la hoja de parra<sup>26</sup>.

Pero, ¿por qué era tan importante la relación entre la desnudez y el cuerpo racializado en la imagen? ¿Qué empujaba a la representación de estos cuerpos, omitidos y vetados en las obras del desnudo? Desde finales del siglo XIX la práctica fotográfica se convirtió en un equivalente de las expediciones, un medio que permitía viajar a mucha más gente sin tener que desplazarse. «Ya no será indispensable emprender largos viajes para ir a la búsqueda de tipos humanos —afirmaba el director de la cátedra de anatomía del Museo del *Jardin des Plantes* de París en 1845— estos tipos humanos vendrán ellos mismos a nosotros debido a los progresos incesantes de la civilización»<sup>27</sup>. La imagen se convertía así en un dispositivo para marcar el cuerpo racializado a través de los códigos escópicos y de representación. Ante todo, eran cuerpos forzados a una visibilidad obligatoria, expuestos y reproducidos continuamente a través de las imágenes, las cuales circulaban mucho más rápido que cualquier navío. Una situación a la que Juan Guardiola se refiere con el término de «voyeurismo antropológico»<sup>28</sup>. Lejos de la objetividad fotográfica de la que alardeaban los científicos, sus tomas no dejaban de ser un retrato estereotípico y manipulado del salvaje con el que legitimar la empresa colonial<sup>29</sup>.

Junto a las ilustraciones y fotografías publicadas se puso en marcha otro dispositivo que —bajo el pretexto científico— daba forma al cuerpo racializado incidiendo en su desnudez: las exposiciones etnológicas o zooantropológicas. Se trataba de un nuevo producto del ideario racista que recurría, de nuevo, a la sobreexposición de un cierto tipo de cuerpos. Los gobiernos y monarquías europeas promocionaron estas muestras gestionadas por empresarios dedicados a la venta de animales que ampliaban así su área comercial<sup>30</sup>. Tanto la proliferación de viajes en el contexto colonial, como la creación de los primeros jardines zoológicos a finales del XVIII, fueron el germen de estos eventos que también llegaron al contexto ibérico. La muestra más conocida es la que tuvo lugar en los Jardines del Buen Retiro de Madrid en 1887, dedicada a la región de Filipinas. Aunque la exposición de seres humanos era originalmente accesoria, acabó por convertirse en la razón de ser y la atracción principal de estos espacios<sup>31</sup>. Parafraseando a Spivak, los cuerpos subalternos eran los que viajaban

25. Naranjo, Juan (ed.): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 13-14.

26. *Idem*, p. 89.

27. *Idem*, p. 29.

28. Guardiola, Juan [comis.]: *op. cit.*, p. 113.

29. *Idem*, p. 108-111.

30. López Sanz, Hasan G.: *op. cit.*, p. 83.

31. *Idem*, p. 91.





FIGURA 8. JEAN LAURENT Y CÍA, MADRID. EXPOSICIÓN DE FILIPINAS. APERTURA DEL CONCURSO BAJO LA PRESIDENCIA DE S.M LA REINA REGENTE Y S.A. LA INFANTA D<sup>a</sup> ISABEL, EL 30 DE JUNIO. DIBUJO DEL NATURAL POR COMBA, GRABADO POR RICO EN LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, VOL. II, 1887, PP. 8-9. Hemeroteca Digital BNE

esta vez; una muestra más del poder racista y colonial que definía al observador occidental como aquel que podía tener a su alcance cualquier objeto, paisaje o ser humano, incluso aquellos procedentes de lugares remotos.<sup>32</sup> Entre el argumentario oficial se encontraba el pretexto de que estas exposiciones facilitaban la realización de mediciones antropométricas y estudios taxonómicos. Sin embargo, el arzobispo dominico de Manila, Fray Pedro Payo, afirmaba que con los filipinos «salvajes» pretendían «dar a conocer la diversidad étnica del archipiélago, al tiempo que [...] se muestra a una Filipinas incivilizada que aún necesita la tutela de los religiosos y una política colonial netamente conservadora»<sup>33</sup>.

*La ilustración española y americana* publicó en dos páginas un grabado del acto inaugural de la exposición (Figura 8). En pleno siglo XIX, el ideario colonial que estructuraba y daba sentido a la imagen parecía no haber cambiado. Tal y como hicieran los artistas del siglo XVI (Figuras 9 y 10) el momento seleccionado era, de nuevo, el del encuentro que diferenciaba a «unos» y «otros». En todos los casos se repite la misma estructura a nivel formal: los grupos aparecen enfrentados, mirándose

32. Véase: Spivak, Gayatri: «Can the Subaltern Speak?», en Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence, ed.: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Londres, Macmillan, 1988, pp. 271-313.

33. Guardiola, Juan [comis.]: *op. cit.*, p. 130.



FIGURA 9. JAN VAN DER STRAET, *ALEGORÍA DE AMÉRICA*, c. 1587-1589. The Metropolitan Museum of Art



FIGURA 10. THEODORE DE BRY, *LLEGADA DE CRISTÓBAL COLÓN A AMÉRICA*, GRABADO EN LA OBRA *COLLECTIONES PEREGRINATIONUM IN INDIAM OCCIDENTALEM*, VOL. 4 DE GIROLAMO BENZONI, 1594. Rijksmuseum



entre sí y dividiendo la imagen en dos partes. El encuentro se produce en realidad entre un tipo de cuerpos desnudos y otros cubiertos, con el pretexto de definir y fortalecer la identidad nacional de los colonos españoles. No importa la cantidad de adornos o telas que portan los «otros», la desnudez cubre sus cuerpos ante la mirada ajena como un velo opaco que satura la visión.

## MIRADA, IMAGEN Y GENITALIDAD EN LOS VIAJES DE LAS COLONIZACIONES

Tal y como hemos visto, tanto la vestimenta como la carencia de ropa asumieron un significado social y político a nivel identitario. En los textos más antiguos ya se insiste en las anomalías corporales y la desnudez como elementos diferenciales para definir lo humano como un sujeto blanco, occidental, de genitalidad normativa y comportamiento sexual comedido. Es el caso de los relatos de viaje incluidos en la *Historia Natural* de Plinio (siglo I), donde la morfología genital se toma como evidencia de un comportamiento sexual supuestamente anómalo para establecer diferencias raciales. Plinio recurre a las «anomalías» corporales y genitales para describir los «aspectos sorprendentes de algunos pueblos»: «Calífanos cuenta que, más allá de los nasamones y limítrofes con ellos, están los maclias, andróginos, con características de ambos sexos que copulan entre sí tomando alternativamente una u otra naturaleza»<sup>34</sup>. Unos siglos más tarde, Isidoro de Sevilla sigue esta misma línea en sus *Etimologías*<sup>35</sup>. El autor incluye la descripción de los «andróginos y hermafroditas» en el epígrafe de «seres prodigiosos», incidiendo en la presencia de monstruos y portentos «en las lejanas tierras de Oriente»<sup>36</sup>.

En el marco de la empresa colonial europea del siglo XIX encontramos un tipo de viajes y relatos muy distintos. Los gobiernos promovían investigaciones etnográficas en las que, como afirma Gabriela Wiener, «no llegaron [...] con espadas y caballos, sino con un método científico y un cuaderno de campo para entender a los que no eran como ellos»<sup>37</sup>. Este es el contexto en el que se sitúa el imaginario corporal creado en torno a las sociedades nativas y racializadas de las colonias. La figura de Sarah Baartman es una de las más conocidas y de las que se conserva un mayor número de datos aunque, mucho antes de que fuera exhibida y representada, otras mujeres con una fisonomía similar habían llamado la atención de viajeros como François Levaillant y John Barrow<sup>38</sup>. Ambos insistían en la ausencia de ropa como evidencia del carácter incivilizado de los nativos, tal y como harían Jordana y Morera o Laureano en sus viajes a Filipinas.

34. Plinio el Viejo: *Historia Natural*, libro VII. Madrid, Gredos, [siglo I] 2003, p. 14.

35. DeVun, Leah: *op. cit.*, p. 47.

36. Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, libro XI. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, [siglos VI-VII] 2004, p. 883.

37. Wiener, Gabriela: *Huaco retrato*. Barcelona, Literatura Random House, 2021, p. 35.

38. Véase: Levaillant, François: *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique par le Cap de Bonne-Espérance, dans les Années 1780, 81, 82, 83, 84 & 85*, tomo primero. París, Chez Leroy Libraire, 1790. Barrow, John: *An Account of Travels into the Interior of Southern Africa, in the Years 1797 and 1798*. Cambridge, Cambridge University Press, [1804] 2011.

Una de las ilustraciones de la obra de Levaillant, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique* (1790), surge de un violento proceso de estudio y copia del cuerpo desnudo de una mujer de la etnia Khoikhoi (Figura 11). El autor reconoce su afán por persuadir a la mujer que tomó como modelo para que le permitiera representarla desnuda, algo que finalmente consiguió a pesar de que ella accediera «confundida, temblando y cubriéndose el rostro con las dos manos»<sup>39</sup>. Levaillant confiesa que un solo vistazo a esta parte del cuerpo bastaba para convertir la más salvaje de las pasiones en risa<sup>40</sup>. En su ilustración, la joven aparece cubierta por una túnica o abrigo de pieles que cae por su espalda, acentuando la desnudez frontal del cuerpo. Lejos de la iconografía de Venus o Eva, ninguna de sus manos tiene permitido realizar un gesto púdico por lo que, tanto los pechos como los genitales quedan totalmente a la vista. Ese era el objetivo de Levaillant. La figura parece abrirse por completo e incluso enmarcar la forma de la vulva, convertida en el centro de la obra. Los labios vaginales cuelgan como dos tiras de piel o excrecencias situadas en primer plano; una imagen nada habitual que cualquier artista europeo habría censurado en una pintura o escultura de la época.

En este momento, las impresiones, descripciones y juicios de los viajeros se tomaban como verdades empíricas y objetivas de la ciencia colonial que daban forma al imaginario occidental. Así, los viajeros, cronistas y antropólogos se convirtieron en figuras de autoridad en la elaboración de las teorías del racismo científico. El sesgo ideológico de la mirada colonial distorsionó sus representaciones, convertidas en caricaturas erótico-políticas. Esta fijación por la morfología genital y su consideración anómala o monstruosa evidencia la configuración de un canon político y moral de la genitalidad. Definir un cuerpo como grotesco, deforme o desproporcionado ya era una maniobra habitual para caracterizar la figura de cualquier enemigo. Tal y como apuntaba Mijail Batjín «lo grotesco [...] se interesa en todo lo que resalta, sobresale y aflora del cuerpo, todo lo que intenta escapar de los límites del cuerpo. En lo grotesco adquieren un especial significado todas las excrecencias y ramificaciones, todo lo que prolonga el cuerpo».<sup>41</sup>

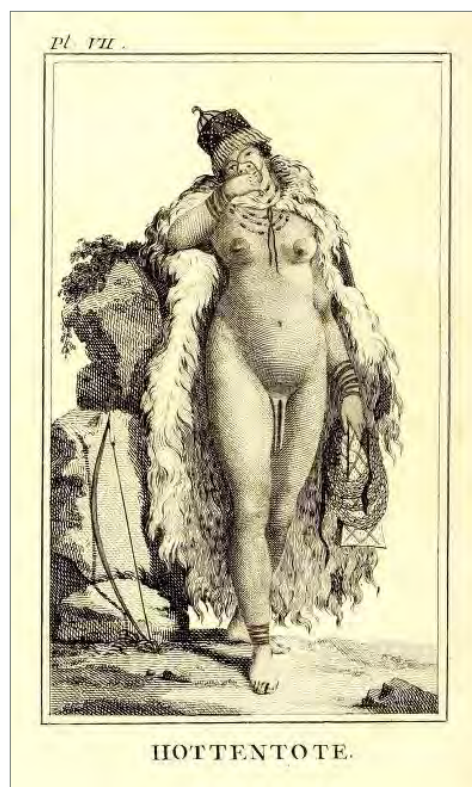


FIGURA 11. HOTTENTOTE, 1790. ILUSTRACION DE LA OBRA VOYAGE DANS L'INTERIEUR DE L'AFRIQUE DE FRANÇOIS LEVAILLANT, VOL. 2. Gallica, Bibliothèque nationale de France

39. Levaillant, François: *op. cit.*, pp. 370-371.

40. *Idem*, p. 371.

41. Batjín, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, [1974] 2003, p. 30.

Uno de los autores que traslada esta cuestión a la genitalidad fue el naturalista y antropólogo francés Julien Joseph Virey. En su *Histoire naturelle du genre humain* (1801) el autor sostiene que

si examinamos a las mujeres de la casta negra, hallaremos en ellas generalmente suma disposición a la lujuria y una conformación particular en los órganos sexuales [...] menos adecuadas al descollamiento de las facultades intelectuales, están asimismo más dispuestas a las funciones puramente físicas [...] lo que al parecer las distingue más que otra particularidad de la casta blanca, es aquella natural prolongación de las ninfas [los labios vaginales] y aun a veces del clítoris, que no es de modo tan frecuente entre las blancas como entre las negras<sup>42</sup>.

A través de sus textos, autores como Virey contribuyeron a la descontextualización simbólica de los genitales desde un pretexto racial, colonial y de género. Siguiendo estudios más recientes como el de Sabina Strings, el tamaño y el volumen del cuerpo —en este caso de los genitales— entroncan con lo racial para definir un orden morfológico y visual basado en la supremacía blanca y occidental<sup>43</sup>. Así, los cuerpos prominentes y excesivos quedan reducidos a marcadores de lo inmoral o sexualmente depravado, vinculados a la idea de lo amorfo, lo abyecto y lo monstruoso.

Entre las publicaciones españolas de la época no aparecen referencias explícitas a Baartman, ni representaciones como las de Levaillant. Sin embargo, junto a las crónicas de los viajeros, estas debieron de ser ampliamente conocidas, dado que se multiplican las alusiones a la genitalidad para describir el cuerpo de los hotentotes o bosquimanos —grupos étnicos con los que se relacionó a Baartman—. En el número de 1876 de *Las maravillas y progresos del siglo* se explicaba que

Los Hotentotes forman una raza de hombres muy miserables, cuya degradación casi bestial, les coloca en los confines extremos de la humanidad, sobre todo los *Boschismenes* [...] este pueblo es el que nos ofrece las particularidades físicas más singulares [...] los pequeños labios del órgano de la generación, presentan una prolongación, conocida con el nombre de delantal de las Hotentotes, que varía mucho en dimensión según los individuos, y respecto del cual la mayor parte de los antiguos escritores han dicho cosas muy extravagantes [...] Los viajeros nos hacen una triste pintura de su degradación intelectual<sup>44</sup>.

Años después encontramos referencias similares en varios números de la revista *El mundo ilustrado*. En una sección dedicada a África, Juan Montserrat y Archs cita a Cuvier y Étienne Geoffroy Saint-Hilaire quien, además de estudiar el cuerpo racializado, clasificó el hermafroditismo de manera cuantitativa basándose en el

42. Virey, Julien Joseph: *Historia natural del género humano*. Barcelona, Imprenta de A. Bergnes, 1835, pp. 232-233.

43. Strings, Sabrina: *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia*. Nueva York, New York University Press, 2019, p. 64.

44. Burmeister, H.: «El hombre. El último llegado de los habitantes de la tierra», *Las maravillas y progresos del siglo*, n.º 10, 1876, Hemeroteca Digital BNE, pp. 76-77.



exceso —es decir, en el tamaño— de «las partes masculinas y femeninas» para la identificación del sexo en el cuerpo<sup>45</sup>. Montserrat y Archs afirmaba que

La estructura física [...] es prueba evidente que el desarrollo físico de esta raza está todavía en un periodo muy atrasado, y que la perfección creciente del organismo humano corre parejas con la civilización [...] es fácil tomar un esqueleto de varón por uno de mujer [...] Parécense las mujeres bosquimanas a las hotentotas en [...] [el] llamado *mandil o taparabo* hotentote, que consiste en una prolongación desmesurada (hasta 15 centímetros) de los *labios menores* y del *prepucio clitorideo* [...] El bosquiman está tan atrasado que no comprende otra ley que su instinto brutal y no alcanza a más que matar, robar y abusar de todo. Como las bestias feroces y silvestres es cruel y cobarde; y sin embargo en estado «domesticado» se le aprecia en la colonia del Cabo como criado<sup>46</sup>.

La cuestión debía de suscitar un gran interés cuando el relato se amplía en el siguiente número: «Hoy son los hotentotes solo un residuo insignificante de una raza primitiva [...] En general es feo el aspecto de los hotentotes [...] Las mujeres son feísimas [...] a lo que se agrega el insoportable hedor que esparcen»<sup>47</sup>. De nuevo, el autor se detiene en la descripción de los genitales, empleando el término de «hipertrofia» y apuntando que el «mandil hotentote, es decir, los labios menores (*labia minora*) cuelgan largos de 10 a 15 centímetros como moco de pavo, puesto que su color es un morazo azulado sucio, deformidad particular que comparten con las mujeres bosquimanas, hace a las mujeres hotentotas por cierto nada apetecibles»<sup>48</sup>. Como veremos a continuación, los manuales de sexología del siglo XX utilizaron el cuerpo racializado, y en concreto la genitalidad, para consolidar el estereotipo de hipersexualidad derivado de las colonizaciones. Una situación que también atravesó el contexto español y la cultura visual de la época.

## LA CUESTIÓN GENITAL EN LAS FOTOGRAFÍAS Y MANUALES DE SEXOLOGÍA

Los autores citados en el epígrafe anterior catalogaban los genitales como «excesivos» desde una mirada occidental. Esta parte del cuerpo se convirtió —desde un punto de vista superficial y en absoluto científico o riguroso— en una de las principales características del cuerpo racializado. Las investigaciones y los tratados del siglo XIX dieron lugar a la creación de un canon genital normativo que no solo oponía lo occidental y lo racializado, sino que lo hacía con relación a lo sano y lo enfermo. En concreto, la llamada «hipertrofia» o adopción de un tamaño supuestamente excesivo de los genitales desencadenó numerosos debates y teorías. En ellas, las

45. Vázquez García, Francisco y Cleminson, Richard: *Los hermafroditas. Medicina e identidad sexual en España (1850-1960)*. Granada, Comares, 2012, p. 20.

46. Montserrat y Archs, Juan: «Historia natural del hombre», *El mundo ilustrado*, n° 163, 1881-1883, Hemeroteca Digital BNE, pp. 591-592 y 595.

47. Montserrat y Archs, Juan: «Historia natural del hombre», *El mundo ilustrado*, n° 164, 1881-1883, Hemeroteca Digital BNE, pp. 623-624.

48. *Idem*, p. 624.

dimensiones del clítoris se interpretaron como síntoma principal de las perversiones sexuales, entre las que se encontraba la homosexualidad. Esta relación se expresó en las publicaciones de la época sin recurrir a eufemismos ni dobles sentidos. En el estudio *Impuissance, frigidity, stérilité* (1909) el Dr. Riolan aseguraba que «se ha observado en general que un desarrollo excesivo [del clítoris] hace que las mujeres sean indiferentes a las caricias de los hombres y las motiva urgentemente a buscar la compañía de otras mujeres»<sup>49</sup>.

Este marco teórico nos ayuda a entender por qué autores como Alfred Delvau utilizaron el término *clitoride* como sinónimo de «lesbiana»<sup>50</sup>. La figura de las mujeres sáficas ya estaba ampliamente sexualizada desde un punto de vista heteropatriarcal. Para que no quedaran dudas respecto a la relación entre lo lésbico y lo racial —ambas identidades asociadas a una corporalidad monstruosa— en 1893 Cesare Lombroso y Guillaume Ferrero publicaron *La donna delinquente: La prostituta e la donna normale*. En la obra equiparaban el deseo o la actividad sexual de las prostitutas con la fisionomía de las mujeres de la etnia africana Khoikhoi<sup>51</sup>. La prueba de ello a nivel físico era, de nuevo, la elongación de los labios vaginales y un clítoris de gran tamaño; características que para el médico francés Jean Baptiste Bienville eran consecuencia de prácticas ilícitas como el sexo entre mujeres, la masturbación o una actividad sexual frecuente<sup>52</sup>. Así, en términos raciales y de género, tanto las mujeres negras, como las denominadas sáficas y aquellas dispuestas a experimentar su sexualidad con libertad, eran consideradas sujetos primitivos; proscritas de la categoría normativa de «mujer» o de ciudadanía desde el paradigma occidental y heteronormativo<sup>53</sup>.

Estos estudios formaron una iconografía genital divulgada ampliamente a finales del XIX y, especialmente, a lo largo del siglo XX. Lo vemos cuando Lombroso y Ferrero ilustran la relación que proponen entre las anomalías genitales y los cuerpos racializados (Figura 12). Para estos autores, la descripción debía de parecer insuficiente. Al incorporar la ilustración recurrieron a un tipo muy concreto de representación genital. En ella, la vulva asume el estatus de un retrato individualizado, concebida como un objeto en sí mismo que prescinde de cualquier alusión gráfica a otras partes del cuerpo como el torso o las piernas. Ante las vulvas representadas adoptamos una visión frontal, convertidos en observadores indiscretos a los que nadie ha dado permiso para mirar desde tan cerca.

Lejos de mantenerse como un fenómeno puntual y aislado en el tiempo, esta iconografía genital reaparece en manuales de sexología posteriores. En el contexto español, el periodo comprendido entre los años veinte, la Segunda República y la Guerra Civil fue especialmente prolífico en este tipo de publicaciones<sup>54</sup>. Uno de

49. Albert, Nicole: *Lesbian Decadence. Representations in Art and Literature of Fin-de-Siècle France*. La Vergne, Harrington Park Press, 2016, p. 116.

50. *Idem*, p. 87.

51. Gilman, Sander L.: «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature», *Critical Inquiry*, 12, 1 (1985), p. 226.

52. Didi-Huberman, Georges: *La invención de la historia. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2007, p. 237.

53. Gilman, Sander L.: *op. cit.*, p. 229.

54. Guereña, Jean-Louis: *Detrás de la cortina. El sexo en España (1790-1950)*. Madrid, Cátedra, 2018, p. 92.

los casos más notables es la obra titulada *Los órganos genitales*, de Ángel Martín de Lucenay (1932). Sin embargo, es en la obra *Iniciación en la vida sexual: La moderna educación sexual, higiene secreta del matrimonio, virginidad y desfloración* (1931) de Justo María Escalante donde el objeto de estudio vuelve a ser una persona racializada (Figuras 13 y 14). Tal y como apunta Maite Zubiaurre, nos encontramos de nuevo ante

primeros planos de los órganos genitales femeninos, lo cual invariablemente hace de ellos un fragmento anatómico mostrenco, un pedazo de carne mutilado y grotesco [...] las vaginas revelan peculiaridades étnicas, y son los órganos genitales de las aborígenes, nuevamente, los que ameritan la atención más detenida de los «científicos»<sup>55</sup>.

Además, Justo María Escalante recurre de nuevo a la cuestión del tamaño para establecer diferencias raciales. El autor afirma que los pechos «en general son más grandes en los climas cálidos que en los fríos [...] En algunas razas de África meridional se distinguen las mujeres de las del resto del mundo por el tamaño exagerado de sus senos»<sup>56</sup>. Por su parte, Martín de Lucenay calificaba como «deformidad» el tamaño que pueden adoptar los labios vaginales de «algunas razas [africanas] como la hotentote»<sup>57</sup>. Este autor ocupó un lugar notable en el mercado editorial español de la sexología. En apenas tres años, entre 1932 y 1934, compuso una enciclopedia teórica y visual sobre el tema bajo el título de *Temas sexuales*. Aunque Lucenay mintió al presentarse como doctor titulado en sexología de una institución inexistente, seguía los estudios de las figuras más destacadas en la materia, como Havelock Ellis, Iwan Bloch, Magnus Hirschfeld o el propio Gregorio Marañón. Su serie tuvo una tirada considerable de sesenta números, vendidos además en los quioscos, en pequeño formato y al precio asequible de una peseta, lo que explica el alcance de sus obras<sup>58</sup>.

El número *Perversiones de pueblos incultos* es una clara muestra de la transmisión y aceptación de los paradigmas sexuales y raciales del siglo XIX en España<sup>59</sup>.

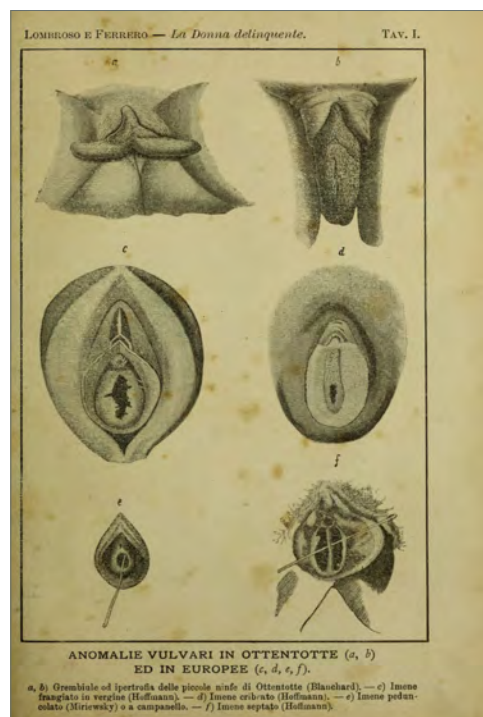


FIGURA 12. HOTTENTOT APRON Y OTRAS ANOMALÍAS GENITALES, 1893. ILUSTRACIÓN INCLUIDA EN LA OBRA *LA DONNA DELINQUENTE: LA PROSTITUTA E LA DONNA NORMALE* DE CESARE LOMBROSO Y GUILLAUME FERRERO. Wellcome Collection

55. Zubiaurre, Maite: *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid, Cátedra, 2015, p. 162.

56. *Ibidem*.

57. Martín de Lucenay, A.: *Los órganos genitales*. Madrid, Editorial Fénix, 1932, p. 28.

58. Guereña, Jean-Louis: *op. cit.*, pp. 104-109.

59. Ángel Martín de Lucenay aborda de nuevo este mismo tema unos años después, con el artículo «Sexualismo primitivo: Las lúbricas fiestas de los Enwes de Guinea (Sexualidad, amor y matrimonio)», publicado en el nº152 (abril 1936, pp. 7-10) de la revista valenciana *Estudios*. Una publicación externa a los libros de su colección que demuestra el reconocimiento del autor y el interés por estas cuestiones en la España del momento.



FIGURA 13. FOTOGRAFÍA (1931). ILUSTRACIÓN EN LA OBRA *INICIACIÓN EN LA VIDA SEXUAL* DE JUSTO MARÍA ESCALANTE. Biblioteca Nacional de España

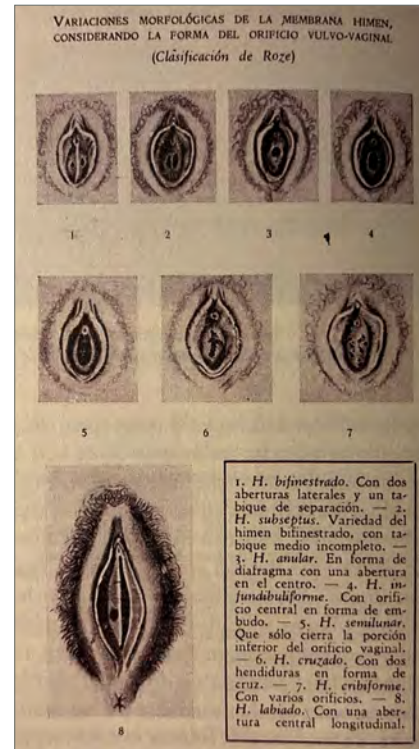


FIGURA 14. VARIACIONES MORFOLÓGICAS DE LA MEMBRANA HIMEN CONSIDERANDO LA FORMA DEL ORIFICIO VULVO-VAGINAL (1931). ILUSTRACIÓN EN LA OBRA *INICIACIÓN EN LA VIDA SEXUAL* DE JUSTO MARÍA ESCALANTE (1931). Biblioteca Nacional de España

Aunque Lucenay trata de defender que las perversiones sexuales están presentes en cualquier sociedad, se refiere continuamente a los sujetos racializados como «pueblos incultos» y «salvajes» que, en lugar de reprimir estas perversiones, facilitan y fomentan su práctica<sup>60</sup>. De nuevo, el autor alude a la relación entre tamaño y genitalidad, asegurando que «en algunos pueblos de África [...] se considera como un carácter esencialísimo de la belleza femenina la dilatación exagerada de los pequeños labios»<sup>61</sup>. Un rasgo fisionómico que Lucenay vincula a una manipulación constante de los genitales que introduce a las niñas a la práctica precoz de la masturbación. Lucenay llega a una de las conclusiones más sorprendentes y nos advierte que, a pesar de estos hábitos sexuales, perversos y prematuros, «no se conocen tampoco los casos de demencia masturbatoria, de priapismo o ninfomanía, que suelen ser las consecuencias, casi ciertas, de la práctica excesiva de la masturbación entre los civilizados»<sup>62</sup>. Es decir, aquellas costumbres que corrompen a los miembros — especialmente a las mujeres — de las sociedades occidentales, parecen formar parte de la «naturaleza» o el carácter de los sujetos racializados.

60. Martín de Lucenay, A.: *Perversiones de pueblos incultos*. Madrid, Editorial Fénix, 1934, pp. 6 y 12.

61. *Idem*, p. 13.

62. *Idem*, p. 16.



Tal y como apunta Sander L. Gilman, la hipersexualización del cuerpo racializado se utilizó para limpiar de pecado el cuerpo de las mujeres blancas occidentales<sup>63</sup>. Una teoría que no era del todo nueva, ya que los roles de género tradicionales establecían una relación particular entre feminidad y asexualidad; no tanto en el sentido de que las mujeres no pudieran llegar a corromperse sexualmente, sino en cuanto a la negación de la existencia y expresión de un deseo sexual propio. Este paradigma era de gran utilidad para reforzar la concepción de los sujetos racializados como seres monstruosos, caracterizados por un apetito sexual insaciable y como potenciales corruptores del orden moral de Occidente.

Este ideario aparece en las imágenes siguiendo un esquema muy concreto que vemos en las obras de Franz von Bayros (Figura 15), *Le massage au Hammam* (1883) de Edouard Debat Ponsan, o *Le Blanche et la Noir* (1913) de Félix Vallotton. En todas ellas se sugiere una relación sáfica basada en la seducción o persuasión de un encuentro en el que la mujer negra aparece como esclava o sirvienta; una estrategia para advertir acerca de los peligros que podía acarrear la intimidad entre ambas figuras. La cultura visual del contexto español tampoco se quedó al margen en este caso. Encontramos un claro equivalente en la portada de la revista *Biofilia* de 1936; una imagen que va mucho más allá del encuentro entre una joven nativa y otra occidental (Figura 16). Von Bayros acentúa el grado de animalización y despersonalización del sujeto racializado, representado como un ser híbrido con pechos, garras y un pene por cabeza, aunque la esencia del acercamiento reaparece en la portada de *Biofilia*. Desde un punto de vista cisgénero, podríamos pensar que el pene de la obra de von Bayros caracteriza al personaje como un hombre negro que intenta pervertir a la joven. Pero, si atendemos a la combinación de



FIGURA 15. FRANZ VON BAYROS, DOS ILUSTRACIONES ERÓTICAS, 1912. Colección privada



FIGURA 16. JOSÉ ALLOZA, PORTADA DE BIOFILIA 2.3, 1936. Colección Jordi Riera

63. Gilman, Sander L.: *op. cit.*, p. 212.



las garras, la cola y los pechos, la cuestión sáfica y monstruosa entra en la ecuación. El personaje se revela como una esfinge en el sentido que esta figura adquirió a finales del siglo XIX, como equivalente visual de la *femme-fatale*. Siguiendo a Erika Bornay, la esfinge aparece como una criatura esencialmente «violadora [...] [que] siempre ha conservado como común denominador el ser una mujer bestia [...] emblema de la perversidad, el misterio y la sexualidad [...] una poderosa mujer-bestia [que] evoca con su larga cabellera y su postura una *femme fatale* dominada por los más primitivos instintos»<sup>64</sup>. Por tanto, es posible que von Bayros no evoque la amenaza a través de la figura del pene, sino mediante un clítoris negro, elongado y de gran tamaño, capaz de seducir, corromper y penetrar el cuerpo de otra mujer.

El genital simbólico de von Baryos ocupa el cuerpo al completo de la joven nativa representada por José Alloza en *Biofilia*. Esta figura parece tomar la iniciativa de la relación sexual lésbica, aproximándose a una joven blanca recostada que se muestra receptiva, permitiendo que le coloque el collar de flores que le ofrece<sup>65</sup>. Aquí el pensamiento racista y heterocentrado se encuentran de forma violenta. Tal y como hemos visto, la consolidación de este imaginario se produce a través de la imposición de teorías pseudocientíficas enunciadas desde el poder que ocupan los hombres blancos occidentales. Sin duda, la imagen asegura la persistencia y transmisión de estos estereotipos. Así, durante el despegue de la sexología en el contexto republicano español, Lucenay afirma que

El negro cree que el contacto sexual con una mujer blanca es el mejor remedio contra cualquier dolencia que padezca, no se detendrá ni ante la amenaza del linchamiento [...] El impulso sexual, tan primitivo, tan enérgico y brutal, apenas si puede ser domado [...] [son] manifestaciones extremadas y violentas del impulso sexual que conocemos con el nombre de locura erótica, demencia sexual, furor genital<sup>66</sup>.

Junto a Lucenay, una de las figuras más destacadas en el estudio de la sexología en España, Gregorio Marañón, definió también el cuerpo racializado mediante el comportamiento sexual desenfrenado y la deformidad genital que genera. Marañón abordó la morfología corporal y la genitalidad en sus obras sobre la intersexualidad, siguiendo las teorías de diferenciación de sexo de Darwin, en las que el dimorfismo sexual caracterizaba a las razas o especies más desarrolladas<sup>67</sup>. En uno de sus textos de 1928, Marañón apuntaba que

[Las] condiciones étnicas influyen [...] en una mayor energía de las increciones genitales y [...] acrecientan indirectamente la energía sexual. Los hombres de estas razas son, en efecto, enérgicamente sexuales. Y las mujeres también [...] La mujer, situada entre el niño y el hombre, cuando conserva la morfología femenina muy típica y pura, en realidad, se acerca a la morfología infantil y suele ser sexualmente pasiva [...] En cambio, cuando experimenta enérgicamente la pasión sexual, su organismo se impregna de

64. Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, [1990] 2017, pp. 257-269.

65. Zubiaurre, Maite: *op. cit.*, p. 181.

66. Martín de Lucenay, A.: *Perversiones...*, pp. 64-65.

67. Vázquez García, Francisco y Cleminson, Richard: *op. cit.*, p. 125 y 157.

virilidad [...] El prototipo de la mujer sexualmente ardiente es la mujer morena [...] una orientación viriloide exteriorizada, principalmente, por el brote heterosexual del vello y la mayor sensibilidad de un órgano típicamente viril, el clítoris<sup>68</sup>.

## EL TERROR GENITAL EN PLENO SIGLO XX

Lejos de permanecer como un estereotipo anecdótico y aislado, la concepción monstruosa y racista de la genitalidad que se hacía extensible a los individuos alterizados viaja también en términos temporales. Al analizar esta situación, autoras como Oyèrónké Oyèwùmí insisten en que el proyecto colonial supuso la imposición de un relato cis-heteronormativo que introdujo conceptos como el del género en sociedades y culturas que, hasta entonces, vivían completamente ajenas a esta epistemología occidental. Siguiendo a la autora debemos tener en cuenta que

si el género se construye socialmente, no puede comportarse de la misma forma a través del tiempo y del espacio. Debemos examinar los múltiples lugares donde se edifica y reconocer que diversos colectivos son parte de la construcción [...] Así, siendo el género una construcción social, también es un fenómeno histórico y cultural. Por tanto, resulta lógico suponer que en algunas sociedades la construcción del género jamás llegó a suceder<sup>69</sup>.

Riley Snorton mantiene una posición muy cercana al respecto. En una de sus últimas obras, en la que aborda el cruce, la movilidad y el contacto entre las cuestiones raciales y de género, el autor propone estas categorías como elementos transitivos. Aunque se han presentado como conceptos fijos y herméticos, el autor sitúa la negritud y lo *queer* en un marco inestable y en continuo movimiento, en el que los significados se constituyen a través del cruce, el intercambio y los flujos de circulación que generan sus desplazamientos por el espacio tiempo<sup>70</sup>. Su postura se aproxima a los trabajos de Sarah Ahmed o Jo Labanyi en cuanto a las teorías del afecto y la potencia del encuentro<sup>71</sup>. En palabras de Riley Snorton, el análisis de estas conexiones transitivas «proporciona una manera de percibir cómo la raza y el género están inextricablemente vinculados», tratándose de «formas sumergidas de relacionalidades que no necesitan ser visibles para producir efectos»<sup>72</sup>.

Por otro lado, tal y como expone María Lugones, este análisis centrado en el reajuste simbólico que produce la superposición entre raza y género, es crucial

68. Marañón, Gregorio: «Sobre el significado sexual del cabello», en *Obras completas, tomo IV Artículos y otros trabajos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 152-153.

69. Oyèwùmí, Oyèrónké: *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Bogotá, En la frontera, [1997] 2017, p. 51.

70. Riley Snorton, C.: *Negra por los cuatro costados. Una historia racial de la identidad trans*. Barcelona, Bellaterra, 2019, p. 27.

71. Véase: Ahmed, Sara: *La política cultural de las emociones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015; Labanyi, Jo: «Pensar lo material. Doing Things: Emotion, Affect and Materiality», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 18 (2021), pp. 15-31.

72. Riley Snorton, C.: *op. cit.*, pp. 31 y 33.

para entender la experiencia política y vital del orden social poscolonial<sup>73</sup>. Estos dos ejes estructurales están atravesados por lo que la autora, siguiendo a Aníbal Quijano, denomina «la colonialidad del poder», en la que la separación entre ambos elementos —raza y género— es imposible o, al menos, carece de sentido<sup>74</sup>. Tal y como afirma Lugones, sobre un paradigma compartido con Oyèwùmí y Riley Snorton

Solo al percibir género y raza como entramados o fusionados indisolublemente, podemos realmente ver a las mujeres de color. Esto implica que el término «mujer» en sí, sin especificación de la fusión no tiene sentido o tiene un sentido racista, ya que la lógica categorial históricamente ha seleccionado solamente el grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterosexuales y por lo tanto ha escondido la brutalización, el abuso, la deshumanización que la colonialidad del género implica<sup>75</sup>.

Desde la contemporaneidad, artistas como Sandra Gamarra, Andrés Pachón, Daniela Ortiz o el colectivo Ayllu han intentado deshacer o revertir esta imagen desde una mirada que parte del dolor y la rabia del cuerpo herido por la violencia del discurso heteropatriarcal y colonial vigente. Sin embargo, las revisiones y críticas del imaginario colonial no se dirigen únicamente al contexto del siglo XIX. Los clichés y estereotipos en torno al cuerpo racializado se mantuvieron y evolucionaron en la cultura visual española durante las siguientes décadas. Así, en 1983, Jesús Franco estrena *Macumba sexual*, una película de serie B que funde los géneros del terror y lo erótico-pornográfico<sup>76</sup>. A España ya no le quedaba ni siquiera la nostalgia de Cuba y Filipinas, por lo que la reminiscencia colonial se traslada al archipiélago canario para ambientar y rodar esta película<sup>77</sup>. Jesús Franco convierte los primeros planos de vulvas de Justo María Escalante y los encuentros sáficos de la revista *Biofilia* en imágenes en movimiento.

En *Macumba sexual*, una joven pareja es seducida en sueños por la princesa Obongo, diosa de la lujuria interpretada por la actriz Ajita Wilson. Caracterizada con los tópicos y clichés del personaje malvado, la princesa trata de convencerlos para que le ayuden a conquistar el mundo. Aunque sus apariciones son sucesivas a lo largo de la película, basta con que nos centremos en la primera escena, en la que la joven, completamente al desnudo, se revuelve en la cama acorralada oníricamente por una pesadilla. Su piel contrasta rápidamente con la de Wilson, que aparece tendida en la arena y con el vestido de tela levantado de manera intencional. Un primer plano de sus genitales nos confirma la importancia que esta parte del cuerpo tiene para el argumento de la película. La vulva de la princesa Obongo atrapa nuestra mirada, convertida en una extraña forma que parece tallada en piedra. Al verla, en sueños, la joven grita y se despierta (Figura 17).

73. Lugones, María: «Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial», en Mignolo, Walter (comp.): *Género y descolonialidad*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2008, pp. 24-25.

74. *Idem*, p. 17.

75. *Idem*, p. 25.

76. El término «macumba» hace referencia a un rito espiritual afro-brasileño que conjuga cuestiones del catolicismo, el fetichismo y la superstición. Seco, Manuel; Andrés, Olimpia y Ramos, Gabino: «Diccionario del español actual. Macumba», *Fundación BBVA* [en línea] <https://www.fbbva.es/diccionario/macumba/> [Consultado el 05/03/2025].

77. Lázaro, Antonio y Olney, Ian (eds.): *The Films of Jess Franco*. Detroit, Wayne State University Press, 2018, p. 15.

FIGURA 17. FOTOGRAMAS DE LA PELÍCULA *MACUMBA SEXUAL*, JESÚS FRANCO, 1983

Vemos a la princesa en otras escenas, aunque es su vulva-pájaro la que aparece continuamente como un equivalente simbólico de Wilson. El cuerpo ha quedado reducido al genital y su presencia amenazadora aterroriza a la joven. Además el director incide, consciente o inconscientemente, en la hipertrofia genital, aludiendo al clítoris tal y como hicieron los viajeros y sexólogos del XIX. La vulva-pájaro extiende sus alas como si fueran dos membranas abiertas que dejan a la vista un orificio ocupado, casi en su totalidad, por un miembro alargado y erecto. «El prototipo de la mujer sexualmente ardiente es la mujer morena [...] una orientación viriloide exteriorizada, principalmente por [...] un órgano típicamente viril, el clítoris»<sup>78</sup>. ¿Acaso ha leído Jesús Franco a Marañón? Quizás ni siquiera ha hecho falta. El imaginario colonial no desaparece con la disolución política de las colonias. Al contrario, se adhiere y se reproduce continuamente, como una presencia pegajosa que artistas como Sandra Gamarra, Andrés Pachón, Daniela Ortiz o el colectivo Ayllu combaten, de nuevo, a través de la imagen.

## CONCLUSIONES: LA URGENCIA DE IMAGINAR LOS CUERPOS DE NUEVO

Como hemos visto, entre los siglos XVIII y XIX se produce un intercambio constante de información, cuerpos e imágenes. Las potencias imperiales se trasladaron a tierras lejanas para emprender un violento proyecto colonizador. A su vuelta trajeron dibujos y fotografías producto de sus observaciones. En algunos

78. Marañón, Gregorio: «Sobre el significado sexual del cabello», en *Obras completas, tomo IV Artículos y otros trabajos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 152-153.



casos exportaron los cuerpos de aquellos individuos que sirvieron para establecer una diferencia identitaria en base a un paradigma racial y sexual. Paralelamente, se produjo un segundo viaje en el que los países europeos, además de extraer, imponían su mirada colonial, sus categorías y su ideología sobre los sistemas de pensamiento de otras regiones. Así, proyectaron un imaginario visual y político basado en estereotipos artificiales y desfigurados de los que iba a ser muy difícil desprenderse. Como Gabriela Wiener, muchos sienten que, a través de la imagen, se convertían en «un monstruo irreversible»<sup>79</sup>. Siguiendo a la escritora, la imagen monstruosa y aparentemente irreversible a la que se someten los cuerpos racializados estaba articulada por un concepto de género que se implantó, a través de las colonizaciones, en los modos de ver y pensar el cuerpo de las sociedades no occidentales.

Tanto las fuentes documentales como los casos de estudio analizados en el artículo evidencian la necesidad de revisar y resignificar la iconografía del cuerpo racializado desde un punto de vista político y poscolonial. Tal y como hemos visto, la desnudez y la cuestión genital, ocuparon un lugar destacado en la conformación del estereotipo. Ante ello, algunos artistas contemporáneos han tratado de imaginarse a sí mismos de nuevo, lejos de los parámetros teóricos y visuales impuestos. Sus obras son una forma de intervenir en su relación con el cuerpo, llevando la mirada a un lugar que es capaz de acoger muchos más significados. El dispositivo visual emprende un viaje de vuelta y regresa a las manos adecuadas. Ahora, es el cuerpo racializado el que habla y se mira a sí mismo. De nuevo, Gabriela Wiener pone palabras a este giro tan pertinente —e impertinente— como necesario:

No sé cómo será vivir fuera del monstruo que con un rodillo nos volvió lienzo en blanco para desplegar sus pinturas de casta y caspa. Que nos dejó sin rostro, sin nombre, y usó violentamente nuestra hermosa piel como papiro para reescribirnos incluso antes de que fuéramos este cuerpo de guerra y resistencia. Pero habrá que intentarlo. Llegadas a este punto, dejar de ser la musa del colonizador podría pasar por la solución final del autorretrato. Pintarnos sin violencia, escribirnos con amor, estremecidas de puro reconocimiento. Retratándote, cuerpo mío, como nadie te ha retratado<sup>80</sup>.

79. Wiener, Gabriela: *op. cit.*, p. 143.

80. Wiener, Gabriela: «Retrato de señorita con blanca española», en Pérez Rubio, Agustín (ed.): *Sandra Gamarra Heshiki. Pinacoteca Migrante*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2024, p. 158.

## REFERENCIAS

- Aguilera, Emiliano M.: *El desnudo en la pintura española*. Madrid, Librería Bergua, 1925.
- Albert, Nicole: *Lesbian Decadence. Representations in Art and Literature of Fin-de-Siècle France*. La Vergne, Harrington Park Press, 2016.
- Batjín, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, [1974] 2003.
- Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, [1990] 2017.
- Burke, Jill: «Nakedness and Other Peoples: Rethinking the Italian Renaissance Nude», *Art History: Journal of the Association of Art Historians*, 36, 4 (2013), pp. 714-739.
- Burmeister, H.: «El hombre. El último llegado de los habitantes de la tierra», *Las maravillas y progresos del siglo*, n° 10, 1876, Hemeroteca Digital BNE, pp. 74-78.
- DeVun, Leah: *The Shape of Sex. Nonbinary Gender from Genesis to Renaissance*. Nueva York, Columbia University Press, 2021.
- Desjardins, Pamela (ed.): *El orden de los factores. Sandra Gamarra Heshiki*. Puebla, Fundación Amparo, 2022.
- Didi-Huberman, Georges: *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2007.
- Dorlin, Elsa: *La matriz de la raza. Genealogía sexual y colonial*. Tafalla, Txalaparta, 2020.
- Gilman, Sander L.: «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature», *Critical Inquiry*, 12, 1 (1985), pp. 204-242.
- Guardiola, Juan [comis.]: *El imaginario colonial: fotografía en Filipinas durante el periodo español, 1860-1896* [cat. expo.]. Manila, National Museum of the Philippines, 2006.
- Isidoro de Sevilla: *Etimologías*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, [siglos VI-VII] 2004.
- Jordana y Morera, Ramón: *Bosquejo geográfico e histórico-natural del archipiélago filipino*. Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1885.
- Laureano Félix; Noelle Rodríguez, Felice (eds.): *Álbum-Libro Recuerdos de Filipinas / Memories of the Philippines Album-Book*. Mandaluyong, Filipinas, Cacho Publishing House, [1895] 2001.
- Lázaro, Antonio y Olney, Ian (eds.): *The Films of Jess Franco*. Detroit, Wayne State University Press, 2018.
- Levaillant, François: *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique par le Cap de Bonne-Espérance, dans les Années 1780, 81, 82, 83, 84 & 85*. París, Chez Leroy Libraire, 1790.
- López-Manzanares, Juan Ángel; Campo Rosillo, Alba; Pacheco González, Andrea y García López, Yeison [comis.]: *La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza* [cat. expo.]. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2024.
- López Sanz, Hasan G. *Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas*. Valencia, Concreta, 2017.
- Lugones, María: «Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial», en Mignolo, Walter (comp.): *Género y descolonialidad*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2008, pp. 13-54.
- Marañón, Gregorio: «Sobre el significado sexual del cabello», en *Obras completas, tomo IV Artículos y otros trabajos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Martín Casares, Aurelia; Periañez Gómez, Rocío (eds.): *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI al XIX*. Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert, 2014.

- Martín Casares, Aurelia; Benítez Sánchez-Blanco, Rafael y Schiavon, Andrea (eds.): *Reflejos de la esclavitud en el arte. Imágenes de Europa y América*. Valencia, Tirant, 2021.
- Martín de Lucenay, A.: *Los órganos genitales*. Madrid, Editorial Fénix, 1932.
- Martín de Lucenay, A.: *Perversiones de pueblos incultos*. Madrid, Editorial Fénix, 1934.
- Montserrat y Archs, Juan: «Historia natural del hombre», *El mundo ilustrado*, n° 163, 1881-1883, Hemeroteca Digital BNE, pp. 587-595.
- Montserrat y Archs, Juan: «Historia natural del hombre», *El mundo ilustrado*, n° 164, 1881-1883, Hemeroteca Digital BNE, pp. 619-626.
- Naranjo, Juan (ed.): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- Oyèwùmí, Oyèrónké: *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Bogotá, En la frontera, [1997] 2017.
- Plinio el Viejo: *Historia Natural*. Madrid, Gredos, [siglo I] 2003.
- Reyero, Carlos: *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid, Alianza, 2009.
- Reyero, Carlos: «Desnudas hasta un límite», en Navarro, Carlos G. (ed.): *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* [cat. expo.]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, pp. 172-195.
- Riley Snorton, C.: *Negra por los cuatro costados. Una historia racial de la identidad trans*. Barcelona, Bellaterra, 2019.
- Seco, Manuel; Andrés, Olimpia y Ramos, Gabino: «Diccionario del español actual. Macumba», *Fundación BBVA*, <https://www.fbbva.es/diccionario/macumba/> [Consultado el 05/03/2025].
- Spivak, Gayatri: «Can the Subaltern Speak?», en Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Londres, Macmillan, 1988, pp. 271-313.
- Strings, Sabrina: *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia*. Nueva York, New York University Press, 2019.
- Vázquez García, Francisco y Cleminson, Richard: *Los hermafroditas. Medicina e identidad sexual en España (1850-1960)*. Granada, Comares, 2012.
- Virey, Julien Joseph: *Historia natural del género humano*. Barcelona, Imprenta de A. Bergnes, 1835.
- Wiener, Gabriela: *Huaco retrato*. Barcelona, Literatura Random House, 2021.
- Wiener, Gabriela: «Retrato de señorita con blanca española», en Pérez Rubio, Agustín (ed.): *Sandra Gamarra Heshiki. Pinacoteca Migrante*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2024, pp. 155-158.
- Zubiaurre, Maite: *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid, Cátedra, 2015.

# EL IMPACTO DE LA MOVILIDAD GLOBAL EN EL MUSEO. DIÁLOGO, TRADUCCIÓN E HIBRIDACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN EXPOSITIVA DEL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA DEL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XXI

## THE IMPACT OF GLOBAL MOBILITY ON THE MUSEUM. DIALOGUE, TRANSLATION, AND HYBRIDIZATION IN THE EXHIBITION PROGRAMMING OF THE MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA IN THE FIRST QUARTER OF THE 21<sup>st</sup> CENTURY

Javier Mateo de Castro<sup>1</sup>

Recibido: 08/10/2024 · Aceptado: 30/09/2025

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.42783>

### Resumen

Desde su reapertura en el año 2009 tras la reforma del Colegio de San Gregorio, el Museo Nacional de Escultura (Valladolid, España) desarrolla una política expositiva en la que la movilidad humana, consecuencia del avance del proceso globalizador, marca fuertemente su impronta. Esta práctica, cada vez más habitual en los museos del siglo XXI, exige un análisis riguroso que determine y escudriñe los principios ético-políticos, los postulados museológicos, las prácticas artísticas y los discursos histórico-artísticos sobre los que se asienta. Desde el enfoque de los estudios culturales, este artículo de investigación analiza el papel de la movilidad global en la creatividad contemporánea y en la redefinición de los propósitos universales del museo moderno antes de analizar pormenorizadamente la política expositiva del Museo Nacional de Escultura. Los resultados permiten apreciar un trabajo consistente para la inclusión de enfoques multi, inter y transculturales en sus exposiciones.

### Palabras clave

Movilidad; globalización; traducción; hibridación; exposición; museo

---

1. Técnico de Museos del Ministerio de Cultura. C.e.: [javier.mateo@cultura.gob.es](mailto:javier.mateo@cultura.gob.es)  
ORCID: <<http://orcid.org/0000-0002-1811-9953>>



## Abstract

Since its reopening in 2009 after the renovation of the Colegio de San Gregorio, the Museo Nacional de Escultura (Valladolid, Spain) develops an exhibition policy in which human mobility, a consequence of the advance of the globalization process, strongly leaves its mark. This increasingly common practice in 21<sup>st</sup>-century museums requires a rigorous analysis that determines and scrutinizes the ethical-political principles, museological postulates, artistic practices and art-historical discourses on which it is based. From the perspective of cultural studies, this research article analyzes the role of global mobility on contemporary creativity and on the redefinition of the universal purposes of the modern museum before analyzing in detail the exhibition policy of the Museo Nacional de Escultura. The results allow us to appreciate consistent work towards the inclusion of multi, inter and transcultural approaches in their exhibitions.

## Keywords

Mobility; globalization; translation; hybridization; exhibit; museum

.....

## EL COMPLEJO MARCO DE LA MOVILIDAD GLOBAL

La gala inaugural de los Juegos Olímpicos de París, celebrada el 26 de julio de 2024, ofreció al mundo un ejemplo de primer orden sobre los efectos del colonialismo, el capitalismo, la cultura del espectáculo, la globalización de los imaginarios y su impacto en las instituciones: la actuación de la franco-maliense Aya Nakamura, la artista francófona más escuchada en el mundo.

Nacida en Bamako en 1995, la familia de Nakamura se instaló en Aulnay-sous-Bois cuando ella era pequeña. Esta *banlieue* parisina, en la que habita numerosa población migrante, es un espacio interlingüístico «en el que la francofonía se enriquece con préstamos y calcos lexicales, neologismos y variantes cronolectales, empleos metafóricos, festivos o crípticos de la lengua»<sup>2</sup>. Educada en este ambiente, Nakamura incorpora a sus canciones esta realidad. Por ejemplo, en la canción *Pookie* (voz derivada del argot de origen romaní *poucave*), pueden detectarse hasta ocho lenguas en uso. Como afirma Christine Pauleau, la música de Nakamura hace «de la lengua un emblema identitario, una contra-norma que expresa la oposición a la norma colectiva sacralizada por la comunidad francófona, [...] subraya su capital lingüístico para así contar su historia»<sup>3</sup>. Pero la cuestión no se detiene en la lengua: sus canciones fusionan ritmos como el R&B, el reguetón, el *afrobeat*, el *zouk* y el *dembow*. Dicho de otra manera, la cantante es un magnífico ejemplo de los efectos de la movilidad global y de los de la globalización de las tendencias<sup>4</sup>.

La actuación de Nakamura tuvo por telón de fondo la sede de la Académie Française —institución que desde 1635 custodia *la langue*—, un hecho por el que los organizadores de la ceremonia y la cantante recibieron críticas de todo tipo. Sin embargo, por su incidencia en el ámbito de estudio de este análisis, debemos subrayar las que acusaban a la intérprete de «no cantar en francés»<sup>5</sup>. Es decir, de mancillar la pureza de la lengua, de ir contra la deseable homogeneidad del idioma. Sin duda, una de las principales problemáticas en torno a las consecuencias de la movilidad global es la tensión entre homogeneización y heterogeneización cultural. Por un lado, la extensión del capitalismo global es contemplada como la homogeneización de todas las culturas del mundo en una sola, opuesta al sistema heterogéneo en el que múltiples culturas (co)existen. Por el otro, la heterogeneización puede referirse a la *contaminación* que cada una de las culturas *sufre* al coexistir con otras. Para quienes conciben la cultura como una estructura radical e inmutable, la globalización simboliza el fin de las culturas. Para quienes la contemplan como

2. Amuchastegui, Irene: «Aya Nakamura, la rapera de Mali que deslumbró en los Juegos Olímpicos e incomoda a la extrema derecha». *Revista Ñ*, 29/07/2024 [en línea] [https://www.clarin.com/revista-n/aya-nakamura-rapera-mali-deslumbro-juegos-olimpicos-incomoda-extrema-derecha\\_o\\_oGxLjJx7Ef.html?srltid=AfmBOorJg/SquWV7duBalrv-3QQ7wx19djbuiH4r6Pg6xTNXnVUW9C-x](https://www.clarin.com/revista-n/aya-nakamura-rapera-mali-deslumbro-juegos-olimpicos-incomoda-extrema-derecha_o_oGxLjJx7Ef.html?srltid=AfmBOorJg/SquWV7duBalrv-3QQ7wx19djbuiH4r6Pg6xTNXnVUW9C-x) [consultado el 29/07/2025].

3. *Idem*.

4. Incluso el nombre artístico de la cantante evidencia este hecho: Nakamura, cuyo nombre real es Aya Coko Danioko, tomó su pseudónimo de un personaje de la serie estadounidense *Heroes*, tributaria del manga y ambientada en Tokio.

5. Fourny, Marc: «Alain Finkielkraut se paye Aya Nakamura: 'Personne n'a jamais compris ses paroles'». *Le Point*, 30/10/2024 [en línea] [https://www.lepoint.fr/people/alain-finkielkraut-se-paye-aya-nakamura-personne-n-a-jamais-compris-ses-paroles-30-10-2024-2574071\\_2116.php](https://www.lepoint.fr/people/alain-finkielkraut-se-paye-aya-nakamura-personne-n-a-jamais-compris-ses-paroles-30-10-2024-2574071_2116.php) [consultado el 29/07/2025].

un elemento rizomático y cambiante, la globalización significa un paso más en la historia de cada una de ellas.

En juicio de Arjun Appadurai, la equiparación de globalización y homogeneización cultural suele encuadrarse en discursos que buscan acusarla de «americanización» y mercantilización<sup>6</sup>. Y, si bien la crítica a la mercantilización de la cultura es incontestable<sup>7</sup>, su americanización es discutible. Gilles Lipovetsky ha denominado la «cultura-mundo» al marco simbólico del sistema globalizado. El filósofo defiende que esta «cultura-mundo» no utiliza un lenguaje unificador porque su fin no es homogenizar diferentes culturas mediante su sometimiento a la hegemonía occidental, sino hibridar lo local con lo global<sup>8</sup>. En este sentido, teóricos como Andreas Huyssen, Daniel Levy o Natan Sznajder defienden que la memoria se ha trasladado de la dimensión nacional a la cosmopolita —transnacional, transcultural—, proceso que ha desplazado el interés hacia la memoria más tangible, la local. De esta forma, podemos afirmar que la memoria «viajera» piensa en términos «glocales», pues «en un mundo en el que no hay ya fronteras, donde lo global emerge política y económicamente, solamente a partir de las experiencias de lo local y la reivindicación de las culturas específicas de cada lugar, de cada idiosincrasia, es posible asumir los avances discursivos y alcanzar los niveles globales»<sup>9</sup>. Desde esta perspectiva, la globalización favorecería la defensa de lo autóctono a costa de su *remix* con «ritmos ajenos», como ha demostrado Guillermo Bonfil en su texto *México profundo*<sup>10</sup>. En España, un sinfín de músicos se nutren hoy en día de la olvidada tradición musical de sus abuelos y la mezclan con sonidos globales. Nombres como Rodrigo Cuevas, Dulzaro, Tanxugueiras, Fuel Fandango, Mestiza, La plazuela, Califato ¾ o C. Tangana son representativos de cómo lo global es *aclimatado* por lo local/regional. O, dicho de otra manera, la componente radical de la cultura —la tradición entendida como propia— se refuerza y enriquece al ser insertada en el sistema rizomático global.

Como afirman Javier Arnaldo, Alicia Herrero y Modesta Di Paola, «al servir al conocimiento del pasado cultural y del presente, los museos dan cabida a la cultura de una comunidad y al desarrollo de su territorio, situándose entre ambos como su ideal reflejo [...] La proyección social es indiscernible del museo público desde su origen»<sup>11</sup>. Por este motivo, el objeto del museo sería tanto el entendimiento de la historia como el de su medio. Un hecho que, obligatoriamente, lo sitúa «ante la infinita riqueza de

6. Appadurai, Arjun: *La modernidad desbordada*. Montevideo, Ediciones Trilce, 2001, 45.

7. Preciado, Paul B.: *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona, Anagrama, 2019, pp. 145-147.

8. Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean: *La cultura mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona, Anagrama, 2010.

9. Gómez Tarín, Francisco Javier: «La quiebra de los paradigmas audiovisuales. Hibridación vs canon», en Sedeño Valdellós, Ana (coord.): *Contenidos audiovisuales y cibercultura. Cuadernos artesanos de Latina*. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2006, pp. 25-45, p. 31.

10. Bonfil Batalla, Guillermo: *México profundo. Una civilización negada*. México D. F., Grijalbo, 1990. Cit. en García Canclini, Néstor: *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona, Gedisa, 2004, p. 51.

11. Arnaldo, Javier; Herrero, Alicia y Di Paola, Modesta: «El debate regional sobre la historia del museo», en Arnaldo, Javier; Herrero, Alicia y Di Paola, Modesta (eds.): *Historia de los museos, historia de la museología*. España, Portugal, América. Gijón, Trea, pp. 15-18, p. 15.

identidades humanas que se despliega en el espacio y en el tiempo»<sup>12</sup>. Así, al igual que es función de la Academia establecer las normas del lenguaje y procurar que dichas normas respondan a los principios de la sociedad moderna, el museo debe atender no solo al estudio del pasado, sino hacerlo interpretándolo justamente desde su tiempo: el presente global, móvil, que al desbordar las fronteras rompe los encapsulamientos del lenguaje, de las imágenes y de las culturas.

Desde este convencimiento, este artículo analiza esta «ruptura de los límites» tomando como caso de estudio el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, un centro de carácter estatal que, hace ya algo más de tres lustros, abrió su política expositiva al mundo globalizado. Con el fin de determinar el alcance de dicha apertura, se traza a continuación un breve recorrido sobre la historia de la institución y se recogen, detallan y analizan críticamente una serie de exposiciones temporales en las que se dio cabida al presente globalizado.

Sin embargo, antes de entrar en profundidad en el objeto de esta investigación, se evidencia necesario profundizar en algunos términos habituales en el análisis de las sociedades contemporáneas y que posteriormente aparecerán en este texto: el asimilacionismo, el multiculturalismo, el interculturalismo y la transculturalidad.

## ASIMILACIONISMO, MULTICULTURALISMO, INTERCULTURALISMO, TRANSCULTURALIDAD

El mestizaje cultural derivado de la desterritorialización de las culturas ha provocado una reacción antiglobalista contraria a la hibridación de la cultura *propia* con las consideradas *ajenas* y otra antiglobalizadora, contraria a su sustitución por una supuesta cultura mundial única y mercantilizada. De un lado, se atacan políticas globales que poco o nada tienen que ver con la homogeneización de las culturas — como la Agenda 2030 — y se azuza el miedo incluso contra migrantes menores de edad. Del otro, se olvida la necesaria separación del Estado y las confesiones religiosas y se fomenta un multiculturalismo acrítico. Paralelamente, ambas estrategias han dado pie al surgimiento de posicionamientos esencialistas en el ámbito de la gestión de la diversidad cultural: el asimilacionismo y el multiculturalismo.

El asimilacionismo defiende la «adecuación del inmigrante a la sociedad receptora, que requiere que este adquiera la cultura, costumbres y modos de vida de la comunidad [...] dejando a un lado los suyos propios»<sup>13</sup>. Esta postura equipara diferencia y barbarie, y no valora la posibilidad de un enriquecimiento mutuo entre culturas diferentes. Es decir, es «una consecuencia más del disyuntivismo que aqueja a la cultura contemporánea desde la Modernidad y por el que toda la

12. *Ibidem*.

13. VV.AA.: «Inmigración y modelos de integración: entre la asimilación y el multiculturalismo». *Revista Universitaria de Ciencias del Trabajo*, n.º 7 (2006), pp. 123-139, p. 126.



realidad sería abordada en términos de univocidad, de identidad-oposición y no de diferencia-complementariedad»<sup>14</sup>.

Por su parte, el multiculturalismo fue introducido en la década de los setenta frente al racismo creciente en sociedades cada vez más diversas. Este posicionamiento ético-político justifica el doble derecho de todas las culturas a la diferencia y a su participación en la vida pública. Sin embargo, si bien obedece al principio de igualdad, lo hace a través de la diferencia al incentivar a la ciudadanía a desarrollar su vida en su grupo etnocultural y a limitarse a tolerar al resto. Por tanto, fomenta una diferencia inmutable y, a la vez, un relativismo cultural que «puede poner en riesgo ad intra los derechos individuales»<sup>15</sup> y dificultar la erradicación de las desigualdades<sup>16</sup>.

Por este motivo, el multiculturalismo ha ido dejando paso al interculturalismo. Este posicionamiento parte también de los principios de igualdad y diferencia y pone en valor la coexistencia de diversas culturas, pero cree necesario favorecer su interacción. Dicho intercambio acontece en lo que Hommi Bhabha denomina los espacios *in-between* —entre medio—, un «tercer espacio»: «algo que irrumpe entre dos cosas, y al mismo tiempo que está mediando [...] y por tanto permite la coexistencia de la diferencia»<sup>17</sup>.

Por último, debemos citar el concepto de lo transcultural. Frente a lo multicultural, que enfoca la cuestión en términos de identidad, lo transcultural se plantea desde la movilidad<sup>18</sup>. Y frente al interculturalismo, que carga las tintas en el entrecruzamiento simbólico entre grupos culturales, lo transcultural lo hace en la desterritorialidad en una doble vertiente: la física, propia de los movimientos migratorios, del nomadismo digital y del turismo, en la que individuos diferenciados protagonizan fenómenos de hibridación y resignificación intercultural; y la virtual, esto es, la del ciudadano que accede a signos liberados de cualquier anclaje o título de propiedad desde su lugar de origen o desde cualquier otro punto del planeta.

Es en estos dos últimos ámbitos, el de la inter y el de la transculturalidad, donde adquieren importancia conceptos como el diálogo entre culturas, la traducción de los signos *proprios* de cada una y su resignificación al ser situados en nuevos contextos culturales. Pues la traducción

es la naturaleza performativa de la comunicación cultural. Es lenguaje *in actu* (enunciación, posicionalidad) antes que lenguaje *in situ* (*énoncé* o proposicionalidad). [...] El «tiempo» de la traducción [...] pone al original en movimiento para descanonizarlo,

14. Cianciardo, Juan: «Universalismo de derechos y asimilacionismo». *Prudentia iuris*, n.º 62-63 (2007), pp. 207-216, p. 211.

15. Castro Jover, Adoración: *Interculturalidad y derecho*. Cizur Menor, Aranzadi, 2013, p. 24.

16. Abascal, Luis: «La prueba del pañuelo en el pueblo gitano: ¿Tradición o agresión sexual?». *El Plural*, 10/09/2023 [en línea] [https://www.elplural.com/sociedad/prueba-panuelo-pueblo-gitano-tradicion-agresion-sexual\\_316630102](https://www.elplural.com/sociedad/prueba-panuelo-pueblo-gitano-tradicion-agresion-sexual_316630102) [consultado el 14/09/2024].

17. Rodrigo Montero, Javier y Collados Alcaide, Antonio: «Mediación, interpretación, transculturalidad. El museo como zona de contacto». *Museos.es*, n.º 11-12 (2016), pp. 25-38, pp. 6-7.

18. Ashcroft, Bill: «Transculturality and the contingency of belonging». *Textual Practice* (2023) [en línea] <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/0950236X.2023.2244464?needAccess=true> [consultado el 2/10/2024]

dándole el movimiento de la fragmentación, un deambular de errancia, una especie de exilio permanente<sup>19</sup>.

Sin embargo, asumir una cultura de la traducción implica también adquirir consciencia sobre la intraducibilidad de algunos conceptos, hecho que debería llevarnos, en el ámbito cultural, no a desactivar la diferencia, sino a posibilitar sociedades en las que podamos vivir «con y junto a los demás y, sin embargo, no como uno solo»<sup>20</sup>.

Como sabemos, los museos participan en la legitimación social de las identidades mediante su visibilización y la participación en sus rituales<sup>21</sup>. Por otro lado, han devenido en elementos fundamentales para la creación contemporánea. Una creación que, como hemos visto anteriormente con el caso de Nakamura, tiene en la identidad uno de sus *leitmotiv*. Por todo ello, dar encaje a las consecuencias de la movilidad global en su visión, misión, estrategias y proyectos concretos es, sin duda, una de las principales cuestiones a las que se enfrentan los museos de nuestro tiempo.

## LOS MUSEOS EN EL SIGLO XXI: DE LO NACIONAL-UNIVERSAL A LO GLOCAL-PLURIVERSAL

En 1565, Samuel Quiccheberg (Amberes, 1529-Múnich, 1567) publicó su obra *Inscripciones o títulos del más ilustre teatro*, hoy considerada primer tratado de museografía. Como afirma Alicia Vallina, el término «teatro» hacía referencia al *theatrum mundi*, término empleado ya en la antigüedad clásica y que sirvió a Pierre Boaistuau (Nantes, 1517-París, 1566) para titular una obra concebida como «compendio de imágenes y objetos que recoge todas las actividades del ser humano»<sup>22</sup>. Es decir, Quiccheberg otorgaba a las colecciones una aspiración de universalidad, y esta misma vocación estaba presente en la creación de los primeros museos públicos. El espíritu de la Ilustración implicó que la *musealia* no solo se clasificase y ordenase, sino que incluyese objetos procedentes de muy diversas latitudes. Tal era el caso de la colección Tradescant, que formó la base del Ashmolean Museum de Oxford, considerado primer museo público europeo, y similar trayectoria siguieron el British Museum, erigido en torno a las colecciones de Hans Sloane, quien había reunido todo tipo de objetos raros que pudieran hallarse en su país o en el extranjero<sup>23</sup> y el

19. Bhabha, Homi K.: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 1994, p. 273.

20. Ahmed, Sarah: *La política cultural de las emociones*. México, UNAM, 2014, p. 76.

21. Duncan, Carol: *Civilizing rituals*. Nueva York, Routledge, 1995.

22. Vallina, Alicia: «El valor universal de los bienes culturales. Samuel Quiccheberg y su gran teatro del mundo», en Arnaldo, Javier; Herrero, Alicia y Di Paola, Modesta (eds.): *Historia de los museos, historia de la museología. España, Portugal, América*. Gijón, Ediciones Trea S. L., 2020, pp. 21-25, p. 22.

23. The Statutes Project: «26 George 2 c.22: An Act for the Purchase of the Museum, or Collection of Sir Hans Sloane, and of the Harleian Collection of Manuscripts; and for providing One General Repository for the better Reception and more convenient Use of the said Collections; and of the Cottonian Library, and of the Additions thereto» [en línea] <https://statutes.org.uk/site/the-statutes/eighteenth-century/1753-26-george-2-c-22-establishing-the-british-museum/> [consultado el 3/10/2024].

Louvre, institución republicana destinada a *salvar* las valiosas creaciones del espíritu humano de la barbarie<sup>24</sup>.

Pero la vocación de universalidad no ha sido el único impulso que ha orientado el desarrollo de los museos. A lo largo del siglo XIX, las instituciones museísticas evidenciaron ser útiles herramientas para la creación de identidades nacionales<sup>25</sup>. Buenos ejemplos de ello son el Magyar Nemzeti Múzeum, fundado en Budapest en 1802; el Nationalmuseet de Dinamarca (1819) o el Germanisches Nationalmuseum (1852). En el caso español, el Real Decreto por el que se creó el Museo Arqueológico Nacional (1867) afirmaba lo siguiente:

la dominación agarena volvió a sembrar de monumentos el país, y durante siete siglos constituyó España sus antiguos reinos, poderosos elementos de la gran nacionalidad española, cuya inauguración había de coincidir con la expulsión definitiva de los musulmanes. La historia monumental de aquel brillante y dilatado período de perenne lucha, que comienza en Pelayo y termina en Isabel la Católica, debe ocupar el principal compartimiento de nuestro Museo<sup>26</sup>.

Universalismo y nacionalismo parecen coincidir en la consideración de la cultura propia como superior. Por ello, el universalismo podría ser difícil de asumir para quienes no vean en su cultura la cima del proceso civilizatorio. El museo europeo podía (y debía) ser universal porque Europa se atribuía el rectorado de la humanidad. Por este motivo, las obras procedentes de culturas *otras* eran destinadas a museos antropológicos, en los que eran clasificadas taxonómicamente, mientras que las europeas recibían la categoría de arte. El noble espíritu del universalismo, aquel que defendía la existencia de una esencia común en todos los seres humanos independientemente de sus particularidades y que exigía la igualdad de derechos, era en realidad «un universalismo no-universal, abstracto y regional que pensó el conjunto de la humanidad a partir de su propia experiencia, instituida como modelo a imitar»<sup>27</sup>.

Lógicamente, la legitimidad *universal* del museo europeo se mantuvo mientras los Estados occidentales ejercían su dominio sobre el resto del mundo. Sin embargo, el siglo XXI presenta matices que impiden el universalismo eurocéntrico. El fin del sistema colonial y el avance de la globalización han implicado un nuevo reparto de fuerzas entre los distintos puntos geográficos del planeta y que, parafraseando a Roland Robertson, han llevado a «la interpenetración de la universalización de la particularización y la particularización del universalismo»<sup>28</sup>.

24. Raffaelli, Gianmarco: «La constitution des collections du Muséum par l'appropriation: du rassemblement du mobilier de la Couronne dans la Grande Galerie aux saisies en Europe, à travers les actions d'Henri Rebol (1763-1839)». *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n.º 11 (2017) [en línea] <http://journals.openedition.org/cel/695> [consultado el 28/09/2024].

25. Aronsson, Peter y Elgenius, Gabriella: *National museums and nation-building in Europe 1750-2010. Mobilization and legitimacy, continuity and change*. Nueva York, Routledge, 2015.

26. *Gaceta de Madrid*, Año CCVI, n.º 80. [en línea] <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1867/080/A00001-00001.pdf> [consultado el 20/09/2024]

27. Hurtado López, Fátima: «Hacia un pluriversalismo transmoderno y decolonial». *Pasarela*, n.º 24 (2023), pp. 26-34, p. 33.

28. Robertson, Roland: *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres, Sage, 1992, pp. 177-178.

En 2009, Hans Belting y Andrea Buddensieg publicaron el texto *The Global Art World. Audiencies, Markets and Museums*, en el que distinguieron el concepto de «arte del mundo» (*world art*) del de «arte global» (*global art*). El primero se refería a una suerte de «arte de todos los tiempos y países», a modo de patrimonio de la humanidad, y fue acuñado desde un enfoque colonial para coleccionar el arte *otro*. Fue John Onians quien, en 2004, apuntó que la única diferencia entre el arte occidental y el no occidental era estrictamente geográfica, con lo que era «fundamental liberar todo rastro colonial de la concepción de *world art*»<sup>29</sup>. Sucedió así el concepto de *global art studies* al de *world art studies*, y con ello, aconteció «el fin de las historias del arte tanto universales como nacionales»<sup>30</sup>, hecho que ha tenido una enorme importancia en el ámbito museístico.

El museo moderno —un espacio en el que el tiempo se materializaba de forma única y lineal mediante la ordenación cronológica de los objetos— es incompatible con la espacio-temporalidad del arte global, pues esta implica el florecimiento de la historia del arte en lugares donde «nunca antes se había practicado o en las que solo seguía modelos coloniales»<sup>31</sup>. En este sentido, los *global art studies* se alinean con los postulados de teóricos como Walter Benjamin, Aby Warburg, Marc Bloch, Reinhardt Kosselleck o Georges Didi Huberman, pensadores que defienden una concepción del propio tiempo histórico en la que el presente no se conforma de un solo pasado, y en la que lo fundamental para la humanidad adquiere la categoría de la atemporalidad<sup>32</sup>.

Desde este enfoque, la reformulación del discurso de la historia del arte —y, por tanto, de los relatos museográficos— merced a la superación de la aproximación cronológica a la historia del arte se muestra necesaria, toda vez que «no solo habría obstaculizado el estudio de las tradiciones de otras áreas del globo, sino que habría hecho difícil apreciar la variedad y complejidad de las propias»<sup>33</sup>. Por ello, una de las cuestiones más relevantes a las que los museos deben dar respuesta en la actualidad es cómo descolonizar el universalismo sin caer en el relativismo multiculturalista.

Asimismo, abrirse a una óptica no unitaria, no lineal, no eurocéntrica, del tiempo histórico supone una magnífica oportunidad para las sociedades occidentales, quienes tras la caída del sistema colonial y el ascenso del imperio de las multinacionales sufren también en sus carnes los inconvenientes del capitalismo global<sup>34</sup>. Sociedades en las que, además, la cultura ha sido desactivada como elemento de transformación tras ser disuelta «en un territorio de consensos y gustos consumibles»<sup>35</sup>. Por otro lado, la hibridación del relato museístico permitiría tornar la anquilosante nostalgia

29. Citado en Guasch, Anna Maria: *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid, Alianza, 2016, p. 50.

30. *Idem*, p. 53.

31. *Idem*, p. 52.

32. Bolaños Atienza, María: «Sobre el museo y el pasado. Una aproximación», en Arnaldo, Javier (ed.): *Actas del congreso internacional Coordinadas culturales en la museología del presente: cinco neologismos*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, pp. 189-197.

33. Guasch, Anna Maria: *op. cit.*, p. 50.

34. «No solo terminaremos usando la ropa de una república bananera, sino que viviremos en repúblicas bananeras». Žižek, Slavoj: «Multiculturalismo o la lógica del capitalismo multinacional», en Jameson, Fredric y Žižek, Slavoj: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona, Paidós, 1998, pp. 137-188, p. 171.

35. Santamaría, Alberto: *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*. Madrid, Akal, 2018, p. 212.



occidental —que tiene en la «fiebre de los museos» un magnífico ejemplo, siguiendo a Andreas Huyssen— en una nueva forma de esperanza en el futuro. El conocimiento heredado puede ser reinscrito, a modo de palimpsesto, con nuevos significados compatibles con los del pasado, los cuales, respetando los valores democráticos y la dignidad humana, visibilicen y den voz a otras formas de existencia que en la actualidad no se ven suficientemente representadas en el museo. Los postulados de teóricos como Raúl Fornet-Betancourt, Enrique Dussel o Aimé Césaire pueden llevarnos a afirmar que, frente al multiculturalismo relativista:

la nueva universalidad hacia la que debemos dirigirnos debe ser intercultural: una universalidad en la que las diferencias se comuniquen entre sí al mismo tiempo que se protegen (contra la dilución en un universalismo abstracto homogeneizador). Esta concepción de lo universal intercultural no reduce las diferencias a identidades fijas, y no excluye la diferencia de lo universal<sup>36</sup>.

En este sentido, debemos destacar dos iniciativas puestas en marcha desde el Ministerio de Cultura de España, departamento del que depende el caso de estudio de este artículo. La primera de ellas es el plan *Museos+sociales*, lanzado en 2015. El plan incluye un programa titulado «El museo como centro de referencia intercultural», entre cuyas propuestas figuran la «realización de proyectos que faciliten la difusión de elementos identitarios propios de los colectivos de inmigrantes» y la celebración de «exposiciones y visitas de los museos que potencien la imagen social del museo como centro de referencia intercultural y de participación ciudadana»<sup>37</sup>. Es decir, esta herramienta asume un enfoque multiculturalista al contemplar las culturas como *raíces* con el objetivo de combatir el desarraigo en las personas migrantes —mediante el fomento de la identidad de las comunidades—, pero lo hace a su vez impulsando la interconexión entre ellas, constituyendo un sistema intercultural *rizomático*.

En enero de 2024, siguiendo una dinámica iniciada por el Museo Nacional de Antropología en el año 2019 con el proyecto expositivo *Démosle la vuelta al mundo*<sup>38</sup>, el Ministerio anunció un programa de descolonización de los museos de su competencia. En relación con lo aquí expuesto, este proyecto debería contribuir a descolonizar el universalismo al que los museos no pueden renunciar, a abrir sus puertas a *otras* formas de estar en el mundo. Una labor que debe hacerse, en todo caso, ciñéndose sin excepción al único constructo sociocultural que puede ser compartido por todas las personas del mundo: los derechos humanos.

Por su parte, el Museo Nacional de Escultura destaca por su potente labor de mediación cultural, a la que dio inicio ya en el año 1982 con la celebración de la exposición *La didáctica de la escultura* —para la que se creó una inédita maleta

36. Fornet-Betancourt, Raúl: *La interculturalidad a prueba*. Aachen, Verlagsguppe Mainz, 2006, p.54.

37. Secretaría de Estado de Cultura: *Museos + sociales*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 66-68 [en línea] <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:3c1f1047-c35a-4110-a5e0-6b1a1f6e027f/planmuseosmassociales-con-vinculos.pdf> [consultado el 28/09/2024].

38. Museo Nacional de Antropología: *Démosle la vuelta al mundo* (2023) [en línea] <https://www.cultura.gob.es/mnanropologia/mnavirtual/espacio-de-debate/demosle-la-vuelta-al-mundo.html> [consultado el 25/09/2024].

pedagógica— y, pocos meses después, con la creación de su DEAC (Departamento de Educación y Acción Cultural)<sup>39</sup>. Desde entonces, la labor de esta área profesional del centro, actualmente denominada Programas Públicos, se ha diversificado para dar cabida a colectivos sociales que otrora veían dificultado su acceso al museo: niños y jóvenes en situación de vulnerabilidad, personas con discapacidad o enfermas y, en relación con en el caso que nos atañe, personas migrantes<sup>40</sup>.

## DEL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE VALLADOLID AL MUSEO GLOCAL DE ESCULTURA

El proceso desamortizador llevado a cabo durante el gobierno de Juan Álvarez Mendizábal con el objetivo de poner en movimiento la riqueza depositada en las llamadas «manos muertas» tuvo, como efecto secundario, la creación de los museos provinciales con el fin de posibilitar la conservación de los conjuntos histórico-artísticos expropiados. Es así como nace el Museo Nacional de Escultura, fundado en 1842 como Museo de Pintura y Escultura con sede en el vallisoletano Palacio de Santa Cruz<sup>41</sup>.



FIGURA 1. FOTOGRAFÍA DE UNA DE LAS SALAS DEL PALACIO DE SANTA CRUZ, PRIMERA SEDE DEL MUSEO PROVINCIAL DE VALLADOLID. AURELIO DE COLMENARES, CONDE DE POLENTINOS, 1892-1930. Instituto del Patrimonio Cultural de España. IPCE, Archivo Donación conde de Polentinos, signatura DCP-A-2985

La creación del Museo se inserta, además, en el ambiente de construcción nacional que España vivió a lo largo del siglo XIX. Así, en 1867 aconteció la creación del Museo Arqueológico Nacional, anteriormente mencionado, centro al que habrían de enviarse los bienes más representativos de la historia de España, mientras que

39. Polo Herrador, M.<sup>a</sup> Ángeles: *Treinta años no es nada*, en de Frutos González, Ester y Sánchez Torija, Beatriz: *Puentes. 18 DEAC. Actas de las Jornadas dedicadas a los Departamentos de Educación y Acción Cultural de los Museos*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 97-107, p. 99.

40. Museo Nacional de Escultura: *Museo para todos* [en línea]. <https://www.cultura.gob.es/mnescultura/actividades/museo-para-todos.html> [consultado el 09/09/2025].

41. Gil Carazo, Ana y Blanco García-Casarrubios, Humberto (coords.): *Érase una vez. Historia del Museo Nacional de Escultura en 6 actos*. Valladolid, Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2023, pp. 7-11.

los Museos Provinciales habrían de conservar las obras no enviadas a la capital, pero dignas de ser preservadas. En este sentido, en 1879 se desgajó una parte de sus fondos para crearse el Museo Provincial de Antigüedades —actualmente conocido como Museo de Valladolid—, centro que asumió las funciones asignadas a los centros arqueológicos periféricos. Sin embargo, también la parte restante —el Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid— participó del ánimo que impulsó la creación del centro madrileño, enviando más de cincuenta piezas a la fastuosa *Exposición histórico-europea*, celebrada en 1892 en su sede a tenor del IV Centenario de la llegada de Colón a América<sup>42</sup>.

Con el paso del tiempo, el Museo fue contemplado por la intelectualidad como una suerte de «reserva artística» de la espiritualidad española con cada vez mayor intensidad. El convulso cambio de siglo, originado en la crisis política desencadenada con la pérdida de las últimas colonias, la penosa gestión del país y la feroz oposición de un tradicionalismo atávico a los avances liberales generaron, ya en la nueva centuria, un espíritu regeneracionista que, si bien estaba impulsado por los nobles propósitos del progreso, aún encajonaba la colección del Museo en el estricto *ámbito* de la nación. Así, el Museo devino en una suerte de «frasco de las esencias» nacionales en los textos de intelectuales como Eugenio D'Ors y Francisco de Cossío, hecho que hizo de la institución un repertorio formal de «lo español» con vistas a su proyección nacional e internacional<sup>43</sup>. Buen ejemplo de ello es un cartel, creado por Eduardo Santonja en 1929 para una campaña publicitaria del Patronato Nacional del Turismo y del que el Museo conserva sendas copias en español (n.º de inventario CE2885) (FIGURA 2) y alemán (CE2866); o la mención a varios autores de su colección en el Catálogo de la Exposición Internacional celebrada en Barcelona aquel mismo año<sup>44</sup>. En 1933, en plena Segunda República y bajo el impulso de Ricardo de Orueta, el centro devino en Museo Nacional de Escultura y fue trasladado al Colegio de San Gregorio. Aunque el impulso modernizador se plasmó en la intervención arquitectónica de Luis Moya, el relato siguió respondiendo a una lógica cultural esencialista, planteada como un discurso que trataba de visibilizar «lo español» a través del *pathos* de la escuela escultórica castellana, línea en la que el propio Orueta se inscribía<sup>45</sup>.

Lógicamente, esta visión se vio reforzada bajo el nacionalcatolicismo, con ejemplos como el préstamo de piezas de Berruguete para la Exposición conmemorativa del IV centenario de su muerte (Casón del Buen Retiro, 1961)<sup>46</sup> y para la de Arte Español (Tokio y Kioto, 1970)<sup>47</sup>. Por otro lado, durante la dictadura franquista avanzó la

42. Rodrigo del Blanco, Javier (coord.): *Las exposiciones históricas de 1892*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, p. 122.

43. Mozzati, Tommaso: «El Casón del Buen Retiro y la exposición centenaria de Alonso Berruguete en 1961: cultura y propaganda entre España, Europa y América Latina». *Archivo Español de Arte*, vol. XCIV, n.º 375, pp. 281-296, p. 285.

44. Fitz-James Stuart y Falcó, Jacobo (dir.): *Catálogo Histórico y Bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona*, Tomo II. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos y Museos, 1931, pp. 5 y 7.

45. Arias Martínez, Manuel: «Ricardo de Orueta y la historia de la escultura española, en su tiempo y en su legado», en Bolaños Atienza, María y Cabañas Bravo, Miguel: *En el frente del arte. Ricardo de Orueta. 1868-1939*, Madrid, Acción Cultural Española, 2014, pp. 112-131, p. 129.

46. Mozzati, Tommaso: *op. cit.*, p. 285.

47. De la Puente, Joaquín: *Exposición de Arte Español*. Tokio: Asahi Shimbun, 1970.

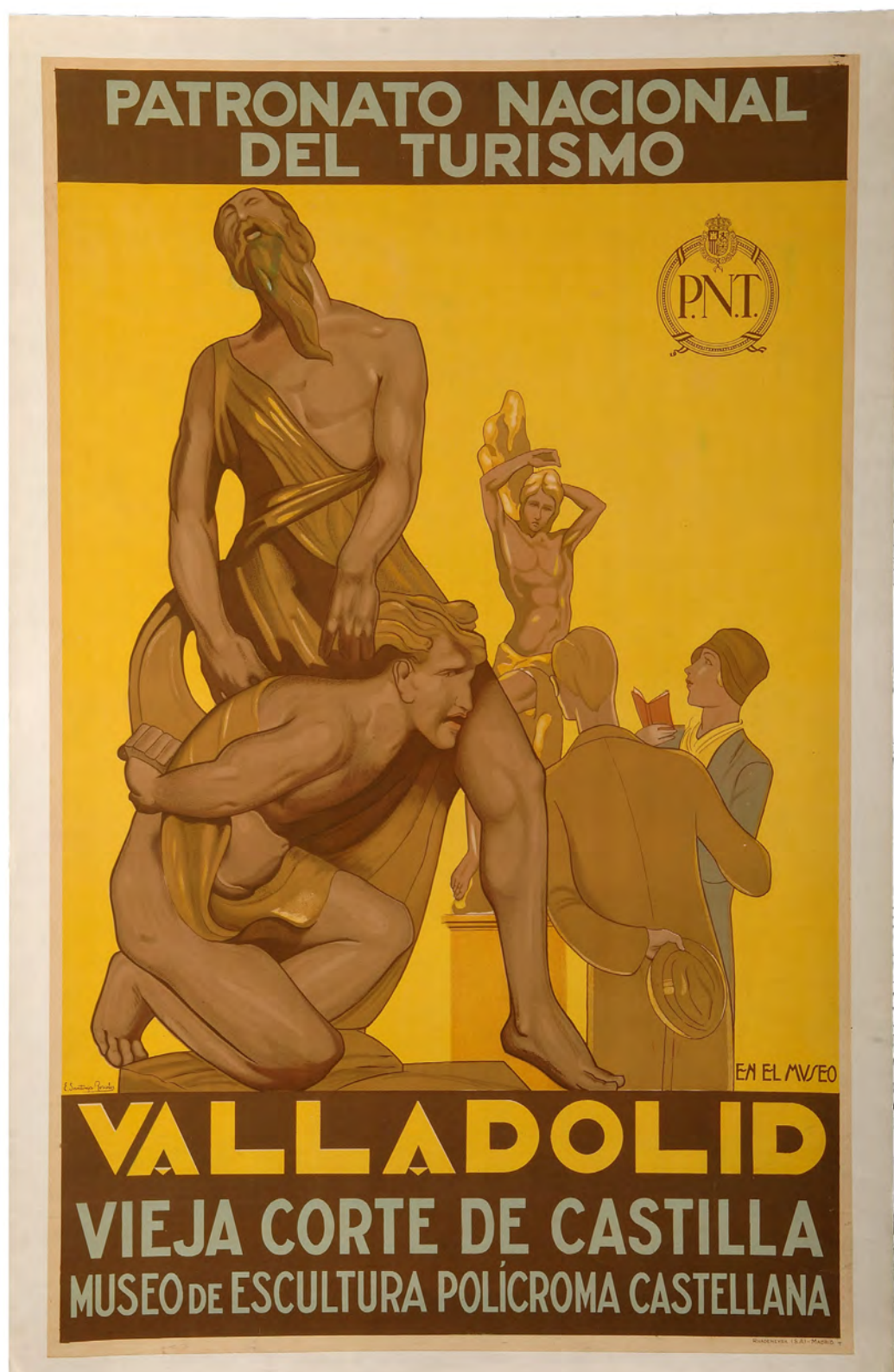


FIGURA 2. CARTEL DISEÑADO POR EDUARDO SANTONJA PARA EL PATRONATO NACIONAL DEL TURISMO. Litografía sobre papel. Museo Nacional de Escultura



fusión identitaria del Museo con la Semana Santa vallisoletana, conformando junto a ella una de las máximas expresiones culturales de la denominada por el régimen «Reserva espiritual de Occidente». Esta celebración, recuperada en las primeras décadas del siglo XX en un ejemplo paradigmático de lo que Eric Hobsbawm denominó «la invención de la tradición», implicó la concepción del centro como telón de fondo de sus desfiles y como una suerte de templo-almacén de los conjuntos escultóricos procesionales durante el resto del año. Muestras de este hecho son la participación en los actos religiosos de piezas de su colección que no fueron concebidas originalmente para procesionar —caso del *Entierro de Cristo* (Juan de Juni, 1560) o el *Cristo de la Luz* (Gregorio Fernández, 1940)<sup>48</sup> y la aparición de estas piezas —y otras de la colección—, así como de la fachada y salas del propio Museo, en los carteles oficiales de la Semana Santa<sup>49</sup>.

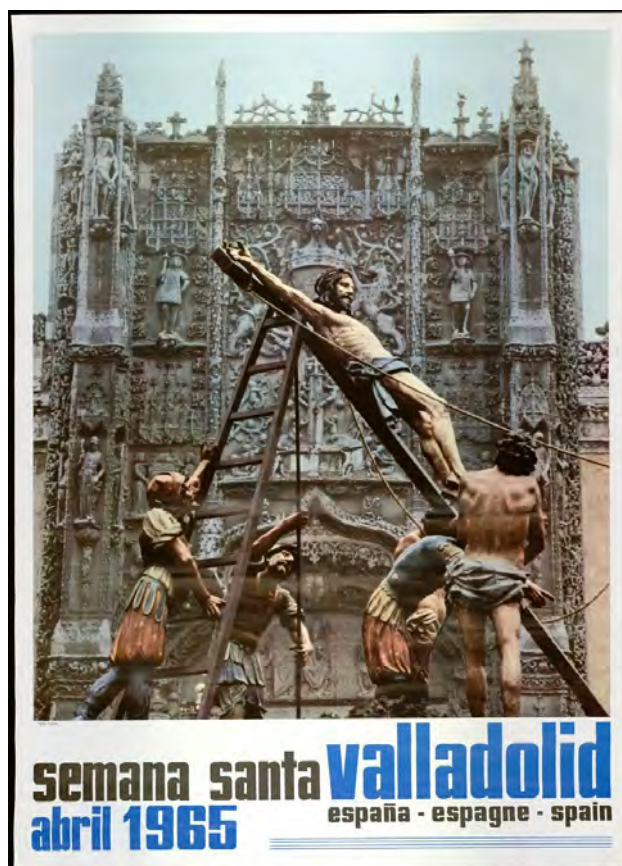


FIGURA 3. CARTEL OFICIAL DE LA SEMANA SANTA DE VALLADOLID, 1965. Archivo Municipal de Valladolid, JCSSVA, signatura CAR\_00018. Archivo Municipal de Valladolid

48. El Cristo de la Luz fue depositado en la Universidad de Valladolid en 1940 por decisión del Ministerio, atendiendo a la petición del rector Cayetano de Mergelina. Desde entonces, el Cristo recibe culto en una capilla habilitada con tal fin en el Palacio de Santa Cruz y es alumbrada en los desfiles de Semana Santa por una cofradía universitaria creada pocos meses después del depósito de la obra.

49. Pedruelo Martín, Eduardo: *Carteles de Semana Santa en Valladolid. 1928-2022*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2022.

Ya en democracia, bajo la dirección de Eloísa García de Wattenberg (1968-1988), Luis Luna (1988-1996) y Jesús Urrea (1996-2008) el Museo avanzó en el doble fin de dotar de una mayor consistencia científica a sus colecciones y completarlas extendiendo su *ámbito de acción* a la escultura española en su conjunto. Por este motivo, se potenció la llegada de bienes pertenecientes a escuelas escultóricas españolas diferentes de la castellana a la vez que se continuaba con la incorporación de otros que completaban la representación de esta<sup>50</sup>.

Con el nombramiento de María Bolaños como directora del centro en el año 2008 y la reapertura del mismo tras su reforma un año después se inició una etapa en la que, a la vez que se mantenía su labor como máximo representante de la escultura española, esta se abría a nuevos enfoques. Así, se dio cabida a discursos transhistóricos que rompían la linealidad temporal de la historia del arte español; museológicos, en los que la figura del Museo era sometida a análisis; o incluso antropológicos, orientados a analizar aspectos transversales de la humanidad. En este sentido, Bolaños ya permitía vislumbrar el camino que el Museo habría de tomar durante su dirección en un artículo publicado un par de años antes de su llegada al cargo:

el fenómeno del mestizaje cultural de las sociedades tardocapitalistas [...] ha ensanchado enormemente el repertorio de lo museable. El telón de fondo sobre el que se yergue el museo contemporáneo es el de una implosión cultural en la que conviven culturas y subculturas —exóticas, urbanas, populares o remotas—, de cuyas formas de expresión, hasta ayer invisibles y marginales, el museo se ha hecho cargo, integrando en la memoria artística todas estas nuevas bellezas, periféricas, plurales y antagónicas, interiorizando las tensiones y las incertidumbres del presente, aprendiendo a contar de una manera nueva las viejas historias y aceptando el vértigo de cánones heterogéneos que conviven babélicamente y que son, hoy, el signo de los tiempos<sup>51</sup>.

Esta *línea* de trabajo se ha mantenido tras la llegada de Alejandro Nuevo a la dirección de la institución en 2021, desarrollándose una labor enfocada en fomentar la «apertura cronológica» de la «reserva natural» de la escultura del Siglo de Oro y, a su vez, conseguir que la ciudadanía participe «en la configuración de la identidad del Museo»<sup>52</sup>. En suma, la trayectoria del centro —su vinculación en el pasado con posicionamientos políticos e intelectuales de corte nacionalista, universalista y esencialista y su *apertura* en la primera década del siglo XXI— hace de él un magnífico caso de estudio para analizar la adaptación de los museos a un mundo en el que signos, personas y comunidades viven, con cada vez mayor intensidad, fenómenos de desterritorialización e hibridación cultural.

50. Buen ejemplo de esta dinámica es la llegada al Museo de la colección Güell, adquirida por el Estado en 1985. Este hecho permitió dar mayor representatividad a las escuelas andaluzas y murciana mediante el ingreso de obras de Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena y Francisco Salzillo, entre otros.

51. Bolaños Atienza, María: «Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas». *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n.º 2 (2006), pp. 12-21, p. 19.

52. Museo Nacional de Escultura: *Plan estratégico 2023-2026*, p. 7 [en línea] <https://www.cultura.gob.es/mnescultura/dam/jcr:346bcbda-9cfe-4005-9d30-4fdd6b87c21d/af-plan-estrat-gico-mne.pdf> [consultado el 23/07/2025].

## DIÁLOGO, TRADUCCIÓN E HIBRIDACIÓN EN LA PROGRAMACIÓN EXPOSITIVA DEL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA DEL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XXI

### *Diálogos de lo sagrado*

La primera exposición temporal celebrada en el Museo Nacional de Escultura en la que la movilidad global jugó un papel esencial se celebró entre el 22 de marzo y el 30 de junio de 2013. Titulada *Diálogos de lo sagrado*, la muestra (FIGURA 4) proponía «un breve viaje por la diversidad humana» en el ámbito de la sacralidad por medio de treinta y cuatro esculturas vinculadas al catolicismo, el budismo, el animismo africano y el islam. Para ello, el Museo se asoció con otras tres instituciones vallisoletanas —el Museo Oriental, la Fundación Jiménez-Arellano Alonso y la Casa de la India— y el Museo Nacional de Antropología, que prestó un altar de Durga (n.º de inventario CE3189).

María Bolaños y Alberto Campano, comisarios de la exposición, vieron en las colecciones de estos tres centros un ejemplo de «la personalidad cosmopolita» de la ciudad, característica que valoraron como «enriquecedora»<sup>53</sup>. Respecto de la museografía, esta consistió en una labor de búsqueda de significados compartidos entre obras de las tres colecciones. Para ello, la muestra se estructuró en ocho capítulos, centrado cada uno en un aspecto transversal a las distintas cosmovisiones. En línea con ello, en su catálogo late un espíritu de encuentro civilizatorio, alejado del eurocentrismo anterior en pro de un discurso multipolar: «casi todos los pueblos del mundo, cada uno a su modo y según sus creencias, comparten el mismo impulso creador que los lleva a dar cuerpo material [...] a esas fuerzas espirituales»<sup>54</sup>. En este sentido, la exposición puede encuadrarse en un contexto político de apertura y encuentro, con ejemplos de primer orden como la Alianza de Civilizaciones puesta en marcha en el seno de la ONU en el año 2007 a iniciativa del gobierno español, entonces presidido por José Luis Rodríguez Zapatero.



FIGURA 4. SALA DE LA EXPOSICIÓN *DIÁLOGOS DE LO SAGRADO*. Museo Nacional de Escultura

53. Bolaños Atienza, María (dir.): *Diálogos de lo sagrado*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013, p. 5.

54. *Ibidem*.

***Entre el cielo y la tierra. Doce miradas al Greco cuatrocientos años después***

Celebrada entre el 30 de abril y el 3 de agosto de 2014, la exposición *Entre el cielo y la tierra* (FIGURA 5) constituyó una muestra en la que la movilidad global adquiría un papel central disponiendo un diálogo entre el pintor cretense —por medio del apostolado que forma parte de la colección del Museo, actualmente depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias— y doce artistas del presente.

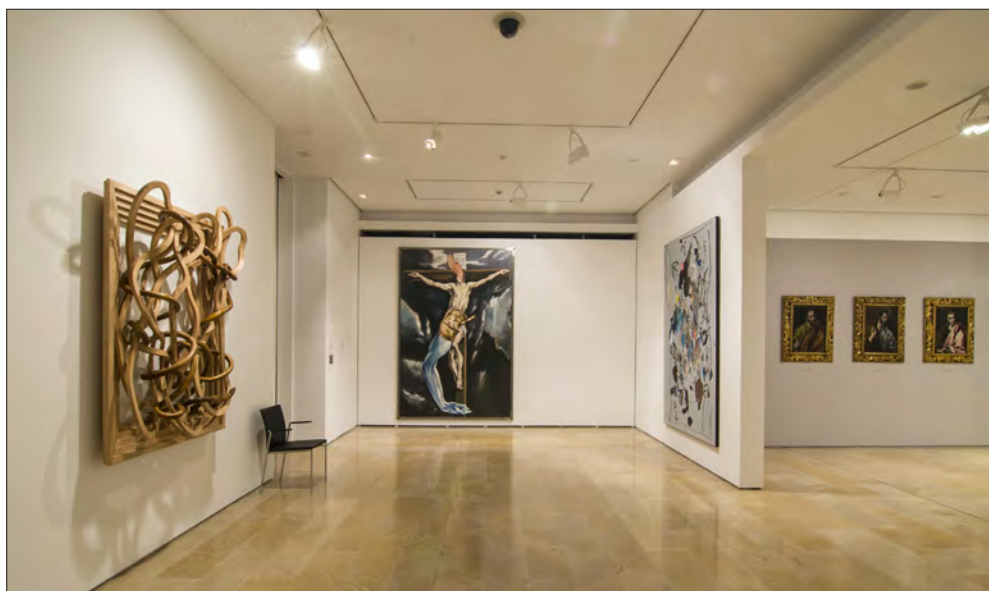


FIGURA 5. SALAS DE LA EXPOSICIÓN *ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA. DOCE MIRADAS AL GRECO CUATROCIENTOS AÑOS DESPUÉS*. Museo Nacional de Escultura

Como es sabido, la vida de El Greco transcurrió en varios puntos geográficos —Creta, Venecia, Roma, Toledo— y en su estilo confluyeron las herencias culturales de todos aquellos sitios —los iconos bizantinos, el color veneciano, el manierismo romano, la expresividad hispana. La suya fue una vida móvil atravesada por muy distintas formas de aprehender el mundo, hecho que le llevó a generar un lenguaje híbrido de primera magnitud.

Por otro lado, dos factores más añaden movimiento a la obra del Greco; su producción para muy numerosos puntos de la geografía española y la evolución histórica de su figura —el desprecio y el olvido en España y su posterior recuperación de la mano de Manuel Bartolomé Cossío<sup>55</sup>. Ambos hechos hacen que su obra se encuentre repartida por todo el mundo, influyendo en el imaginario de sociedades muy diversas. Además, el reconocimiento de su figura ha implicado un sinnúmero de exposiciones centradas en su nombre. Hablar de El Greco es, hoy, hacerlo de un artista global, hecho en el que incide el catálogo de la exposición<sup>56</sup>. Por estos motivos,

55. Cossío, Manuel Bartolomé: *El Greco*. Madrid, Victoriano Suárez, 1908.

56. Durán, Isabel: «Otras vidas del Greco», en Durán, Isabel y Caballero, Luis (coords.): *Entre el cielo y la tierra. Doce miradas al Greco cuatrocientos años después*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014, p. 12.



vincular la figura del cretense —un artista que llegó a España seducido por la imagen que la Monarquía Hispánica proyectaba— con la de una serie de creadores que habitan en la era de la movilidad global y de los imaginarios transnacionales no podía ser más acertado.

Entre otras obras, la muestra acogió tres fotografías de Pierre Gonnord pertenecientes a una serie dedicada a la etnia gitana: *María* (2006), *Konstantina* (2008) y *Magdalena* (2009). En ellas, el autor adopta una estética documental, casi fotoperiodística que, además, enlaza con El Greco no solo formalmente por medio del retrato de tres cuartos y de las tonalidades, sino también por su negación de la frontera para centrarse en lo humano, en la condición «que todos compartimos»<sup>57</sup>.

Otras obras de la exposición indagaban en la obra de El Greco eliminando las referencias visuales que las atan a un punto fijo del espacio, haciendo emerger una suerte de «estética de la desterritorialización». En el vídeo *Vista y plano de Toledo* (2013), Marina Núñez mostró una «imagen invertida» de Toledo, mostrando una ciudad que fluctúa en un espacio ajeno a toda coordenada espacial o temporal. Un *Toledo-Matrix* en el que subyace «una temporalidad dislocada y un espacio inestable al que [las y los artistas] jamás son inmunes, como si hubiesen aprendido a existir en los intersticios del destierro o de un exilio donde ya no se trata de ser incluidas en el repertorio de lo legítimo o de ingresar en ningún canon»<sup>58</sup>.

Otras obras como *El cardenal don Fernando Niño de Guevara* (Carlos León, 2013), *Laocoonte* (Luis Reinoso, 2014), *El Greco revisitado en Borox* (Jorge Galindo, 2006) o *Sagrado Corazón de Jesús, en vos confío* (Luis Gordillo, 1992) evidenciaron, asimismo, el presente de la condición global de El Greco a través de la deconstrucción, la apropiación posmoderna y el giro semántico.

Por otro lado, esta no era la primera vez que el Museo daba cabida a la obra del pintor cretense entre sus muros, sino que se sumaba a una dinámica iniciada con la muestra *El Greco. Apóstoles*, celebrada entre el 8 de marzo y el 14 de mayo de 2007 y en la que se expuso el Apostolado que el Ministerio había adquirido para el Museo en el año 2002 acompañado de un *Cristo salvador* también obra del cretense prestado por el cercano convento vallisoletano de las Descalzas Reales.

### ***Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas***

Un año después, el Museo acogió la exposición *Nada temas, dice ella*. Apoyándose en la figura de Santa Teresa de Ávila, la muestra trató de tejer un relato transtemporal y global de la espiritualidad humana y del hecho femenino.

*Nada temas* se dispuso en las tres sedes del Museo. En el Colegio de San Gregorio y la Casa del Sol las obras contemporáneas se intercalaban a modo de *cuñas* en la exposición permanente, mientras que el Palacio de Villena acogía una muestra de arte contemporáneo abierta por una escultura de la santa tallada por Gregorio Fernández que forma parte de su colección.

57. *Idem*, p. 27.

58. Mantecón, Marta: «Todo es errar», en VV.AA.: *Inmersión*. Murcia, Centro Puertas de Castilla, Ayuntamiento de Murcia, 2019, pp. 54-61, p. 61.



FIGURA 6. SALA DE LA EXPOSICIÓN *NADA TEMAS, DICE ELLA. CUANDO EL ARTE REVELA VERDADES MÍSTICAS* EN EL PALACIO DE VILLENA. Museo Nacional de Escultura

La traducción cultural jugó un papel esencial en la exposición. Así, la comisaria, Rosa Martínez, afirma en las páginas de su catálogo: «al ir desvelando la transversalidad de los lenguajes y los símbolos —como ya hicieron Aby Warburg y muchos otros—, las interpretaciones iconológicas evidencian que hay un sustrato antropológico común en las producciones de diferentes culturas»<sup>59</sup>. Sin embargo, en juicio de Martínez, ese ánimo traductor/dialógico debía atender a la necesidad de revisitar valores transversales del ser humano «desde las nuevas perspectivas poscoloniales o de género»<sup>60</sup>. Es decir, debía plantearse desde un enfoque capaz de avanzar hacia la igualdad sin suprimir las diferencias: pluriversal.

Por otro lado, las palabras de la comisaria evidencian que la muestra, más que plasmar la diversidad de un mundo multicultural, materializaba los postulados de la inter-transculturalidad mediante la exposición de obras en las que lenguajes culturales distintos se modificaban y enriquecían mutuamente:

al establecer diálogos intertextuales entre obras actuales y obras históricas, entre tiempos, géneros y medios diferentes, [la exposición] promueve simbiosis sorprendentes, dinámicas heterogéneas, dialécticas que no se asientan en la oposición antiguo/contemporáneo, sino que se mueven en espacios intermedios, en el ámbito TRANS (transgeneracional, transhistórico, transgenérico, transcultural, transconfesional, transdisciplinar...)<sup>61</sup>.

59. Martínez, Rosa (dir.): *Nada temas, dice ella*. Madrid, Acción Cultural Española, 2015, p. 41.

60. *Ibidem*.

61. *Idem*, p. 45.

Así, *Nada temas* acogía obras de artistas cuya obra solo puede comprenderse como resultado de una «vida móvil». Entre ellos podemos citar a Francis Alÿs, nacido en Amberes en 1959 y residente desde 1986 en México; Waqas Khan (Akhtarabad, 1982), para quien el viaje y, a la vez, sus raíces pakistaníes son factores indispensables para comprender su obra en torno a la escritura<sup>62</sup>; Dora García, nacida en Valladolid en 1965, formada en Salamanca y Ámsterdam y después residente en Bruselas y Oslo; o Anila Quayyum Agha, nacida en Lahore en 1965 y residente en EE. UU., quien en su instalación *Intersections* (2013-2015) hibridó los patrones decorativos de la Alhambra con las formas de los mandalas tras un viaje a Granada. Una obra que, en juicio de Martínez, evidencia la vida móvil del artista global, el desasosiego que implica abandonar lo propio y, a la vez, disfrutar de las riquezas del intercambio<sup>63</sup>.

En cuanto a las temáticas expositivas, la espiritualidad se acompañaba de las cuestiones de género, tratadas también desde una óptica multidimensional. Obras como *Pinkles. Išvarymas iš rojaus* (Egle Rakauskaitė, 1996) o *Mentira número 3* y *Mentira número 5* (Pilar Albarracín, 2009) evidenciaban que, «en la crítica postcolonial, los envites ya no pueden ser locales y son [...] inmediatamente globales de forma inevitable, es decir, universales»<sup>64</sup>. Y que, a la vez, dicha universalidad debe ser matizada, pues no es homogénea, sino llena de diferencias fruto de la conjunción múltiple de dimensiones como la clase, la raza o el género<sup>65</sup>, un aspecto que fue ampliamente reseñado en la prensa<sup>66</sup> por su capacidad para abrir «múltiples vías de diálogo y convivencia entre arte y realidad social»<sup>67</sup>.

En el ámbito formal, debe subrayarse la inclusión de un amplio número de obras de naturaleza audiovisual, hecho que evidencia el peso de esta práctica artística global. De un total de diecinueve obras creadas en el siglo XXI, seis incluían técnicas relacionadas con la grabación de imagen y/o sonido y una era una grabación de una acción performativa comunitaria —*Cuando la fe mueve montañas (Making of)*, de Francis Alÿs (2002). Además, dos obras del siglo XX eran también videograbaciones de actos performativos —*Nightsea crossing - Conjunction*, de Marina Avramovic & Ulay (1983) y *A needle woman - Kitakyushu*, de Kimsooja (1999).

62. Kulakova, Kris: «Acoustics of Life - Interview with Waqas Khan». *Vienna Contemporary Magazine*, 25/02/2015 [en línea] <https://viennacontemporarymagazine.com/2015/02/26/waqas-khan/> [consultado el 30/09/2024]

63. Martínez, Rosa (dir.): *op. cit.*, p. 124.

64. Mezzadra, Sandro y Rahola, Federico: «La condición postcolonial. Unas notas sobre la cualidad del tiempo histórico en el presente global» en Mezzadra, Sandro (coord.): *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, pp. 261-278, p. 275.

65. Hutchinson, Darren Lenard: «Identity Crisis: 'Intersectionality', 'Multidimensionality' and the Development of an Adequate Theory of Subordination». *Michigan Journal of Race and Law*, vol. 6 (2001), pp. 285-317.

66. Díaz, Henar: «El Museo Nacional de Escultura abre el legado de Santa Teresa al tercer milenio». *ABC*, 17/11/2015 [en línea] [https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-museo-escultura-abre-legado-santa-teresa-tercer-milenio-201511172000\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-museo-escultura-abre-legado-santa-teresa-tercer-milenio-201511172000_noticia.html) [consultado el 29/07/2025].

Morales, Manuel: «Santa Teresa, de 'performance'». *El País*, 24/11/2015. [en línea] [https://elpais.com/cultura/2015/11/18/actualidad/1447847817\\_421880.html](https://elpais.com/cultura/2015/11/18/actualidad/1447847817_421880.html) [consultado el 29/07/2025].

67. Metrópolis: «Nada temas, dice ella». *La 2*, 07/02/2016 [en línea] <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-nada-temas-dice-ella/5565668/> [consultado el 29/07/2025].

***Eva Lootz. El reverso de los monumentos y la agonía de las lenguas***

Entre el 22 de febrero y el 8 de noviembre de 2020, el Museo celebró una exposición colaborativa con el también vallisoletano Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español. La muestra, titulada *Eva Lootz. El reverso de los monumentos y la agonía de las lenguas*, se desarrollaba en la sala 9 y en la capilla de este último centro y en la sala 6 del Colegio de San Gregorio —antigua biblioteca del centro dominico— en forma de instalación artística creada *exprofeso* para este espacio.

La muestra pretendía hacer ver al visitante una de las realidades del mundo tardocapitalista: la desaparición de numerosas culturas, devastadas por el impulso homogeneizador de la globalización. Así, el visitante se enfrentaba a un mensaje epigráfico, realizado con espejo cortado y dispuesto sobre el suelo de la sala. Al colocarse frente a él, el público podía leer lo siguiente: «Si aún quieres ver algo, date prisa: todo está desapareciendo». Y, al hacerlo, veía reflejado en el mismo el artesonado que cubre la sala, uno de los originales conservados de un edificio esencial en el proceso de aculturación desarrollado en los territorios conquistados, pero muestra también de los procesos de hibridación cultural acontecidos en la España tardomedieval. Un espacio del que se quiso hacer uno de los máximos símbolos espirituales de la nación mediante la institución del Museo Nacional de Escultura entre sus muros pero que, caprichos del destino, no se libra ahora de su propia mutación en el sistema globalizado.



FIGURA 7. INTERVENCIÓN DE EVA LOOTZ EN LA SALA 6 DEL COLEGIO DE SAN GREGORIO PARA LA EXPOSICIÓN *EL REVERSO DE LOS MONUMENTOS Y LA AGONÍA DE LAS LENGUAS*. Museo Nacional de Escultura



Es decir, de la mano de Lootz, el Museo ofrecía una metáfora visual dupla, histórica y a la vez presente<sup>68</sup>. Pues, si, como hemos visto, la globalización parece causar un efecto rebote que tiene como consecuencia la recuperación de las tradiciones locales como forma de reclamación de la identidad particular, lo hace mediante su hibridación con lo global. Cuando lo hace: porque, en muchos casos, la hibridación cultural no figura como alternativa a la desaparición<sup>69</sup>.

### Archivo

El 17 de marzo de 2021, el Museo inauguró en su capilla una intervención artística temporal que, sin poder ser considerada exposición, es merecedora de análisis. Inscrita en el festival MeetYou, la compañía Serrucho dispuso una gran instalación de teatro inmersivo titulada *Archivo* que hacía de los espectadores actores de una obra coral global.

La intervención (FIGURA 8) consistió en la disposición de un gran cubo de tres metros de arista compuesto por cajones archivadores. Al acceder a la capilla, el espectador debía ponerse una bata negra en cuya espalda figuraba la palabra «Archivo», convirtiéndose en un profesional de la conservación documental y de la interpretación de los signos en ellos inscritos.



FIGURA 8. INSTALACIÓN ARCHIVO DE LA COMPAÑÍA SERRUCHO EN LA CAPILLA DEL COLEGIO DE SAN GREGORIO. Javier Mateo de Castro

68. Masdearte: «Eva Lootz y lo que entendemos por progreso». *Masdearte.com*, 06/10/2020 [en línea]: <https://masdearte.com/eva-lootz-patio-herreriano/> [consultado el 30/07/2025].

69. Secretaría General Iberoamericana: «El 38,4 % de las lenguas indígenas de América Latina y Caribe se encuentran en peligro de desaparición» [en línea]: <https://www.segib.org/el-384-de-las-lenguas-indigenas-de-america-latina-y-caribe-se-encuentran-en-peligro-de-desaparicion/> [consultado el 30/07/2025].

Al ir abriendo cajones, el ciudadano-archivero descubría *fragmentos del mundo* desterritorializados, globalizados: un diorama de la habitación de un apartamento, otro del aparcamiento de un supermercado, una bachata, una representación del planeta Tierra girando sobre su eje e, incluso, a sus propios compañeros y a sí mismo grabados en directo y proyectados en una pantalla, elemento a través de la cual podían comunicarse (o limitarse a observar/vigilar). Y, a su vez, sin saberlo inicialmente, al abrir los cajones, hacía lo mismo con los dispuestos a otros lados del cubo, para sorpresa de sus compañeros situados en otros puntos del *archivo-mundo*, generando una metáfora de la interconectividad global.

### ***Intersectio. Ydáñez / Bussy***

Por último, el museo celebró entre los meses de abril y julio de 2023 la exposición *Intersectio. Ydáñez / Bussy*. Comisariada por Javier Andrés Pérez, la muestra consistió en un diálogo entre la colección permanente del Colegio de San Gregorio, varias obras del artista Santiago Ydáñez (Jaén, 1967) y una obra de Nicolas de Bussy (Estrasburgo, 1640-Valencia, 1706).

El proyecto conmemoraba el 200 aniversario de la Academia de España en Roma, ejemplo paradigmático del peregrinaje artístico a la ciudad del Tíber. Este es el caso de Santiago Ydáñez, quien, tras concluir sus estudios de Bellas Artes en Granada, completó su formación en el Colegio de España en París y, posteriormente, en la Academia. En la actualidad, el autor vive a caballo entre Berlín y Jaén, con lo que se erige en un magnífico ejemplo de la condición del artista en la era global<sup>70</sup>.

El relato expositivo incluyó la obra titulada *Cristo de la Sangre*, tallada en 1693 por Nicolas de Bussy, escultor francés también formado en Roma que llegó a España en 1662. Ydáñez dispuso una escultura en madera policromada titulada *La fuente* (2016), en la que desarrolló un ejercicio de apropiación posmoderna del modelo ejecutado por De Bussy. Además, la muestra incluyó varias obras en las que los signos eran sometidos a un proceso de traducción: un par de cabezas de santos, dos relicarios y un tabernáculo barroco. Las cabezas fueron acopladas a cuerpos de terracota que imitaban la forma de los figurines de un fútbol, juego extendido por muy diversas latitudes. En las tecas de los relicarios, el artista introdujo dos pinturas en las que aparecían representados sendos pájaros, mientras que en la hornacina del sagrario — de su propia colección — hizo el mismo ejercicio con la representación de un conejo blanco (FIGURA 9). De acuerdo con la cartela de estas últimas obras, la presencia de estos animales se justificaba por su presencia transversal en diversas culturas humanas, dando forma a significados como la bondad; el sacrificio en el ámbito espiritual y, en el doméstico, a la compañía y al alimento<sup>71</sup>.

70. Albert, M.<sup>a</sup> Ángeles y Nuevo, Alejandro (coords.): *Intersectio. Ydáñez/Bussy*. Madrid, Acción Cultural Española, 2023, p. 115.

71. Andrés Pérez, Javier: «Obras en exposición», en *idem*, pp. 21-100, p. 57.



FIGURA 9. CONEJO EN LA EXPOSICIÓN *INTERSECTIO*. YDÁÑEZ / BUSSY. PINTURA AL ÓLEO SOBRE TABLA INSERTADA EN TABERNÁCULO CLASICISTA PROPIEDAD DE SANTIAGO YDÁÑEZ. Museo Nacional de Escultura

## CONCLUSIONES. HACIA UN MUSEO *PLURIVERSAL* DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA

Sin duda, la etapa que el Museo Nacional de Escultura inició en el año 2009 permite identificar una política estratégica de apertura conceptual de la institución. Si bien el centro ha seguido celebrando exposiciones en las que mantiene su papel como *atlas* de la escultura —principalmente religiosa— española, su programación expositiva es también reflejo del mundo globalizado en el que opera. Además, las distintas muestras celebradas evidencian la transición desde ópticas multiculturales hacia inter y transculturales.

En primer lugar, podemos afirmar que *Diálogos de lo sagrado* representa un muy loable primer ejercicio de traducción cultural, planteado como reconocimiento de la igualdad y, al mismo tiempo, de las diferencias: «la espiritualidad de diversas

sociedades adopta perfiles a la vez comunes y diferenciados»<sup>72</sup>. Exposiciones como *Mumbai + London. New Perspectives on the Ancient World* (FIGURA 10), inaugurada en el British Museum el 24 de abril de 2025 y fruto de la colaboración con el Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya<sup>73</sup>, evidencian la acertada lectura de su tiempo que hizo el Museo Nacional de Escultura doce años antes y, por otro lado, aportan nuevas ideas sobre cómo tratar sistemas de creencias milenarios desde un presente que impone su cohabitación y facilita su hibridación<sup>74</sup>.



FIGURA 10. EXPOSICIÓN *MUMBAI + LONDON. NEW PERSPECTIVES ON THE ANCIENT WORLD* EN LA SALA 3 DEL BRITISH MUSEUM. Javier Mateo de Castro

La segunda exposición analizada, *Entre el cielo y la tierra*, debe incluirse entre los proyectos *aperturistas* del Museo por tratar la figura de El Greco desde la condición *errante* del pintor y su producción. En este sentido, puesta en contraste con la muestra dedicada al cretense en el Museo siete años antes, sus *Doce miradas* permitían certificar la continuidad de la estrategia museológica iniciada con la llegada de Bolaños a la

72. Campano, Alberto: «Un momento crucial en la espiritualidad humana: la Era Axial», en Bolaños Atienza, María (dir.): *Diálogos de lo sagrado...*, p.6.

73. British Museum: *Mumbai + London. New Perspectives on the Ancient World* (2025-2026) [en línea] <https://www.britishmuseum.org/exhibitions/mumbai-london-new-perspectives-ancient-world> [consultado el 31/07/2025].

74. Mercadante, Linda: *Belief without Borders. Inside the Minds of the Spiritual but not Religious*. Nueva York, Oxford University Press, 2014.



dirección: el desbordamiento de los límites cronológicos del museo, la ruptura de la linealidad histórica y, en el ámbito que nos ocupa, la apertura a las realidades sociales del mundo globalizado.

*Nada temas, dice ella* es, probablemente, la exposición que mejor ha plasmado dicha apertura a la movilidad global. Si bien alguna obra incluida en el relato evidenciaba cierto «cosmopolitismo capitalista», el hecho de que un museo tradicionalmente contemplado como frasco de las esencias de la estética católica española desarrollase este proyecto debe ser reconocido como un acto de arrojo intelectual y deontología profesional. Pues la inmensa mayoría de las obras seleccionadas se encuadraban en lo que Mieke Bal denomina las *migratory aesthetics* y, a su vez, el discurso hacía suyas «las ideas de pensadores poscoloniales como identidad, localidad, hibridación y especificidad cultural»<sup>75</sup> para plasmar la diversidad de la espiritualidad humana en el presente. En suma, la exposición evitaba caer en lo que Anna Maria Guasch tilda de «voyeurismo cultural», es decir, la frívola estrategia museística que se sirve de la obra de artistas no occidentales para transmitir una (falsa) imagen de apertura. Y, a su vez, al plantearse desde un enfoque antropológico, transversal, abría la naturaleza espiritual de la colección a la totalidad del mundo y, con ello, la institución al siglo XXI. Un objetivo que, unos años después, logró también *La agonía de las lenguas* en lo referente al espacio contenedor del Museo merced a disponerse, respectivamente, en lo que fueron la capilla y la biblioteca del principal centro teológico de la Orden Dominica, organización que participó muy activamente en la defensa de la ortodoxia religiosa y en la extensión de la fe católica y de la cultura occidental en los territorios transatlánticos incorporados a la Corona española. Por su parte, la instalación *Archivo* constituyó una hermosa metáfora de la apertura ontológica del Museo, de su función gestora no ya *solo* de la memoria nacional, sino, en cierta forma, también de la del conjunto del planeta.

En último lugar, la exposición *Intersectio* permitía identificar en su despliegue notas de transversalidad temporal y espacial acordes con la desterritorialización de las culturas y la resignificación de sus elementos mediante una labor artística de traducción y diálogo a través de los símbolos. La muestra celebrada en torno a las figuras de De Bussy y Ydáñez representa el último ejemplo de una fructífera dinámica expositiva en la que el Museo Nacional de Escultura lleva trabajando más de una década. Una trayectoria que pone de manifiesto la apuesta de la institución por un comisariado ético<sup>76</sup>, impulsado por la consciencia de su papel en un ecosistema cada vez más global, más móvil, más homogéneo y, paradójicamente, más diverso.

75. Guasch, Anna Maria: *op. cit.*, pp. 67 y 173.

76. Reilly, Maura: *Activismo en el mundo del arte. Hacia una ética del comisariado artístico*. Madrid, Alianza, 2019.

## REFERENCIAS

- Abascal, Luis: «La prueba del pañuelo en el pueblo gitano: ¿Tradición o agresión sexual?». *El Plural*, 10/09/2023 [en línea]:  
[https://www.elplural.com/sociedad/prueba-panuelo-pueblo-gitano-tradicion-agresion-sexual\\_316630102](https://www.elplural.com/sociedad/prueba-panuelo-pueblo-gitano-tradicion-agresion-sexual_316630102) [consultado el 14/09/2024].
- Ahmed, Sarah: *La política cultural de las emociones*. México, UNAM, 2014.
- Albert, M.ª Ángeles y Nuevo, Alejandro (coords.): *Intersectio. Ydañez/Bussy*. Madrid, Acción Cultural Española, 2023.
- Amuchastegui, Irene: «Aya Nakamura, la rapera de Mali que deslumbró en los Juegos Olímpicos e incomoda a la extrema derecha». *Revista Ñ*, 29/07/2024 [en línea]:  
[https://www.clarin.com/revista-n/aya-nakamura-rapera-mali-deslumbro-juegos-olimpicos-incomoda-extrema-derecha\\_o\\_oGxLjJx7Ef.html?srltid=AfmBOorJgJSquWv7duBalrv-3QQ7wx19djbiuHh4r6Pg6xTNXnVUW9C-x](https://www.clarin.com/revista-n/aya-nakamura-rapera-mali-deslumbro-juegos-olimpicos-incomoda-extrema-derecha_o_oGxLjJx7Ef.html?srltid=AfmBOorJgJSquWv7duBalrv-3QQ7wx19djbiuHh4r6Pg6xTNXnVUW9C-x) [consultado el 29/07/2025].
- Appadurai, Arjun: *La modernidad desbordada*. Montevideo, Ediciones Trilce, 2001.
- Arias Martínez, Manuel: «Ricardo de Orueta y la historia de la escultura española, en su tiempo y en su legado». Bolaños Atienza, María y Cabañas Bravo, Miguel: *En el frente del arte. Ricardo de Orueta. 1868-1939*, Madrid, Acción Cultural Española, 2014, pp. 112-131.
- Arnaldo, Javier; Herrero, Alicia y Di Paola, Modesta: «El debate regional sobre la historia del museo», en Arnaldo, Javier; Herrero, Alicia y Di Paola, Modesta (eds.): *Historia de los museos, historia de la museología*. España, Portugal, América. Gijón, Trea, pp. 15-18.
- Aronsson, Peter y Elgenius, Gabriella: *National museums and nation-building in Europe 1750-2010. Mobilization and legitimacy, continuity and change*. Nueva York, Routledge, 2015.
- Ashcroft, Bill: «Transculturality and the contingency of belonging». *Textual Practice* (2023) [en línea]:  
<https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/0950236X.2023.2244464?needAccess=true> [consultado el 2/10/2024].
- Bhabha, Homi K.: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 1994.
- Bolaños Atienza, María: «Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas». *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n.º 2 (2006), pp. 12-21.
- Bolaños Atienza, María (dir.): *Diálogos de lo sagrado*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013.
- Bolaños Atienza, María: «Sobre el museo y el pasado. Una aproximación», en Arnaldo, Javier (ed.): *Actas del congreso internacional Coordinadas culturales en la museología del presente: cinco neologismos*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, pp. 189-197.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México D. F., Grijalbo, 1990. Cit. en García Canclini, Néstor: *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona, Gedisa, 2004, p. 51.
- British Museum: *Mumbai + London. New Perspectives on the Ancient World* (2025-2026) [en línea]:  
<https://www.britishmuseum.org/exhibitions/mumbai-london-new-perspectives-ancient-world> [consultado el 31/07/2025].
- Castro Jover, Adoración: *Interculturalidad y derecho*. Cizur Menor, Aranzadi, 2013.
- Cianciardo, Juan: «Universalismo de derechos y asimilacionismo». *Prudentia iuris*, n.º 62-63 (2007), pp. 207-216.

- Cossío, Manuel Bartolomé: *El Greco*. Madrid, Victoriano Suárez, 1908.
- De la Puente, Joaquín: *Exposición de Arte Español*. Tokio, Asahi Shimbun, 1970.
- Díaz, Henar: «El Museo Nacional de Escultura abre el legado de Santa Teresa al tercer milenio». *ABC*, 17/11/2015 [en línea]:  
[https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-museo-escultura-abre-legado-santa-teresa-tercer-milenio-201511172000\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-museo-escultura-abre-legado-santa-teresa-tercer-milenio-201511172000_noticia.html) [consultado el 29/07/2025].
- Duncan, Carol: *Civilizing rituals*. Nueva York, Routledge, 1995.
- Durán, Isabel y Caballero, Luis (coords.): *Entre el cielo y la tierra. Doce miradas al Greco cuatrocientos años después*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014.
- Fitz-James Stuart y Falcó, Jacobo (dir.), *Catálogo Histórico y Bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona*, Tomo II. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos y Museos, 1931.
- Fornet-Betancourt, Raúl: *La interculturalidad a prueba*. Aachen, Verlagsgruppe Mainz, 2006.
- Fourny, Marc. «Alain Finkielkraut se paye Aya Nakamura: 'Personne n'a jamais compris ses paroles'». *Le Point*, 30/10/2024 [en línea]:  
[https://www.lepoint.fr/people/alain-finkielkraut-se-paye-aya-nakamura-personne-n-a-jamais-compris-ses-paroles-30-10-2024-2574071\\_2116.php](https://www.lepoint.fr/people/alain-finkielkraut-se-paye-aya-nakamura-personne-n-a-jamais-compris-ses-paroles-30-10-2024-2574071_2116.php) [consultado el 29/07/2025].
- Gaceta de Madrid*, Año CCVI, n.º 80. [en línea] <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1867/080/A00001-00001.pdf> [consultado el 20/09/2024].
- Gil Carazo, Ana y Blanco García-Casarrubios, Humberto (coords.): *Érase una vez. Historia del Museo Nacional de Escultura en 6 actos*. Valladolid, Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura, 2023.
- Gómez Tarín, Francisco Javier: «La quiebra de los paradigmas audiovisuales. Hibridación vs canon», en Sedeño Valdellós, Ana (coord.): *Contenidos audiovisuales y cibercultura. Cuadernos artesanos de Latina*. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2006, pp. 25-45.
- Guasch, Anna Maria: *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid, Alianza, 2016.
- Hurtado López, Fátima: «Hacia un pluriversalismo transmoderno y decolonial». *Pasarelle*, n.º 24 (2023), pp. 26-34.
- Hutchinson, Darren Lenard: «Identity Crisis: 'Intersectionalit', 'Multidimensionality' and the Development of an Adequate Theory of Subordination». *Michigan Journal of Race and Law*, vol. 6 (2001), pp. 285-317.
- Kulakova, Kris: «Acoustics of Life - Interview with Waqas Khan», *Vienna Contemporary Magazine*, 25/02/2015 [en línea]:  
<https://viennacontemporarymagazine.com/2015/02/26/waqas-khan/> [consultado el 30/09/2024].
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean: *La cultura mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- Mantecón, Marta: «Todo es errar», en VV.AA.: *Inmersión*. Murcia, Centro Puertas de Castilla y Ayuntamiento de Murcia, 2019, pp. 54-61.
- Martínez, Rosa (dir.): *Nada temas, dice ella*. Madrid, Acción Cultural Española, 2015.
- Masdearte: «Eva Lootz y lo que entendemos por progreso». *Masdearte.com*, 06/10/2020 [en línea]: <https://masdearte.com/eva-lootz-patio-herreriano/> [consultado el 30/07/2025].
- Mercadante, Linda: *Belief without Borders. Inside the Minds of the Spiritual but not Religious*. Nueva York, Oxford University Press, 2014.
- Metrópolis: «Nada temas, dice ella», *La 2*, 07/02/2016 [en línea]:  
<https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-nada-temas-dice-ella/5565668/> [consultado el 29/07/2025].

- Mezzadra, Sandro y Rahola, Federico: «La condición postcolonial. Unas notas sobre la cualidad del tiempo histórico en el presente global» en Mezzadra, Sandro (coord.): *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- Morales, Manuel: «Santa Teresa, de 'performance'», *El País*, 24/11/2015 [en línea]: [https://elpais.com/cultura/2015/11/18/actualidad/1447847817\\_421880.html](https://elpais.com/cultura/2015/11/18/actualidad/1447847817_421880.html) [consultado el 29/07/2025].
- Mozzati, Tommaso: «El Casón del Buen Retiro y la exposición centenaria de Alonso Berruguete en 1961: cultura y propaganda entre España, Europa y América Latina». *Archivo Español de Arte*, vol. XCIV, n.º 375, pp. 281-296.
- Museo Nacional de Antropología: *Démosle la vuelta al mundo* (2023) [en línea]: <https://www.cultura.gob.es/mnantropologia/mnavirtual/espacio-de-debate/demosle-la-vuelta-al-mundo.html> [consultado el 25/09/2024].
- Museo Nacional de Escultura: *Museo para todos* [en línea]: <https://www.cultura.gob.es/mnescultura/actividades/museo-para-todos.html> [consultado el 09/09/2025].
- Museo Nacional de Escultura: *Plan estratégico 2023-2026* (2023) [en línea]: <https://www.cultura.gob.es/mnescultura/dam/jcr:346bcbda-9cfe-4005-9d30-4fdd6b87c21d/af-plan-estrat-gico-mne.pdf> [consultado el 23/07/2025].
- Pedruelo Martín, Eduardo: *Carteles de Semana Santa en Valladolid. 1928-2022* [Guía-catálogo de la exposición]. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2022.
- Polo Herrador, M.ª Ángeles: «Treinta años no es nada», en de Frutos González, Ester y Sánchez Torija, Beatriz: *Puentes. 18 DEAC. Actas de las Jornadas dedicadas a los Departamentos de Educación y Acción Cultural de los Museos*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 97-107.
- Preciado, Paul B.: *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona, Anagrama, 2019.
- Raffaelli, Gianmarco: «La constitution des collections du Muséum par l'appropriation: du rassemblement du mobilier de la Couronne dans la Grande Galerie aux saisies en Europe, à travers les actions d'Henri Reboul (1763-1839)». *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n.º 11 (2017) [en línea] <http://journals.openedition.org/cel/695> [consultado el 28/09/2024].
- Reilly, Maura: *Activismo en el mundo del arte. Hacia una ética del comisariado artístico*. Madrid, Alianza, 2019.
- Robertson, Roland: *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres, Sage, 1992.
- Rodrigo del Blanco, Javier (coord.): *Las exposiciones históricas de 1892*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2018.
- Rodrigo Montero, Javier y Collados Alcaide, Antonio: «Mediación, interpretación, transculturalidad. El museo como zona de contacto». *Museos.es*, n.º 11-12 (2016), pp. 25-38.
- Santamaria, Alberto: *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*. Madrid, Akal, 2018.
- Secretaría de Estado de Cultura: *Museos + sociales*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 66-68 [en línea]: <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:3c1f1047-c35a-4110-a5e0-6b1a1f6e027f/planmuseosmassociales-con-vinculos.pdf> [consultado el 28/09/2024].
- Secretaría General Iberoamericana: «El 38,4 % de las lenguas indígenas de América Latina y Caribe se encuentran en peligro de desaparición» [en línea]: <https://www.segib.org/el-384-de-las-lenguas-indigenas-de-america-latina-y-caribe-se-encuentran-en-peligro-de-desaparicion/> [consultado el 30/07/2025]
- The Statutes Project: «26 George 2 c.22: An Act for the Purchase of the Museum, or Collection of Sir Hans Sloane, and of the Harleian Collection of Manuscripts; and for providing



One General Repository for the better Reception and more convenient Use of the said Collections; and of the Cottonian Library, and of the Additions thereto» [en línea]: <https://statutes.org.uk/site/the-statutes/eighteenth-century/1753-26-george-2-c-22-establishing-the-british-museum/> [consultado el 3/10/2024].

- Vallina, Alicia: «El valor universal de los bienes culturales. Samuel Quiccheberg y su gran teatro del mundo», en Arnaldo, Javier; Herrero, Alicia y Di Paola, Modesta (eds.): *Historia de los museos, historia de la museología. España, Portugal, América*. Gijón, Ediciones Trea S. L., 2020, pp. 21-25.
- VV.AA.: «Inmigración y modelos de integración: entre la asimilación y el multiculturalismo». *Revista Universitaria de Ciencias del Trabajo*, n.º 7 (2006), pp. 123-139.
- Zizek, Slavoj: «Multiculturalismo o la lógica del capitalismo multinacional», en Jameson, Fredric y Zizek, Slavoj: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona, Paidós, 1998, pp. 137-188.

## RESEÑAS · BOOKS REVIEWS



DODDS, Jerrilynn, *Visual Histories from Medieval Iberia. Arts and Ambivalence*. Leeds, Arc Humanities Press, 2024. ISBN: 9781802700831, 220 pp.

Borja Franco Llopis<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.46077>

Sin duda, uno de los grandes desafíos a los que nos enfrentamos hoy los historiadores del arte no consiste únicamente en producir estudios con nuevos hallazgos, sino, sobre todo, en ser capaces de articular discursos que reflexionen críticamente sobre nuestra propia disciplina y sobre la evolución que esta ha experimentado en las últimas décadas. A mi juicio, este tipo de aproximaciones requieren maduración y constancia: son fruto de años de cuestionamiento metodológico e historiográfico, en los que resulta necesario poner en tela de juicio no solo los aciertos, sino también los problemas irresueltos o resueltos solo de manera parcial. Precisamente en este terreno se sitúa con gran acierto el último libro de Jerrilyn Dodds.

Tras décadas dedicadas al estudio de la arquitectura y de las artes visuales medievales en la península ibérica, y después de haber firmado publicaciones que marcaron un hito en la investigación de la cultura visual y material medieval —como *The Arts of Intimacy* (Yale University Press, 2008)—, Dodds nos ofrece ahora una obra que, sin duda, se perfila como futura referencia internacional en la materia. El volumen tiene su origen en una serie de seminarios impartidos en Oxford hace algunos años, lo que explica tanto el tono marcadamente didáctico de muchos capítulos como la propia estructura de la obra, pues cada sección corresponde a una de aquellas conferencias.

Entre los múltiples aciertos del libro, destaca especialmente la manera en que aborda la lectura de obras fundamentales de nuestra historia, como la Mezquita de Córdoba, la mezquita de Bab al-Mardum (Cristo de la Luz, Toledo), la iglesia de San Miguel de la Escalada o las *Cantigas de Santa María*, entre otros ejemplos, a través del concepto de «ambivalencia». Se trata de un término deliberadamente incómodo, que le permite construir un discurso profundamente reflexivo, en el que entrelaza su experiencia vital como investigadora —con sus logros, dudas y dificultades— con los avances de la historiografía internacional sobre la arquitectura y las artes visuales medievales ibéricas.

Con honestidad y valentía, Dodds se enfrenta a la tarea de replantear de manera crítica los términos polémicos que siguen sustentando gran parte de la interpretación de aquella sociedad: desde cuestiones aparentemente geográficas —como el papel que categorías como «Hispania» o «España» desempeñan en la configuración de los discursos historiográficos— hasta nociones cargadas de connotaciones ideológicas

---

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia C. e.: [bfranco@uned.es](mailto:bfranco@uned.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4586-2387>



y aún objeto de debate, como «arte mudéjar», «arte mozárabe», la «España de las Tres Culturas», «transculturación», «hibridismo» o «convivencia».

Su propósito queda claro ya en el prólogo, cuando anuncia su intención de repensar las identidades creadas y proyectadas en y desde el pasado a través del prisma de la ambivalencia. Con este enfoque, entrelaza dimensiones sociales, políticas y culturales de los distintos credos que conformaron los reinos ibéricos. Su objetivo no es convertir cada caso de estudio en un paradigma cerrado, sino abrir un debate que transite entre lo particular y lo general, otorgando voz a todos los actores implicados en la construcción de los discursos. No busca ofrecer relatos homogéneos, sino polisémicos, con múltiples lecturas: las que emergieron en su propio tiempo y las que fueron elaboradas posteriormente por la historiografía. Este es un gran acierto, frente a la creación de departamentos estancos que, durante años, ha sufrido la disciplina. Por tanto, la finalidad de su escrito, desde mi punto de vista, no es «resolver» ni «concluir», sino multiplicar los puntos de vista y enriquecer las perspectivas. Así, el lector se ve invitado a cuestionar sus propias concepciones, a reelaborar saberes heredados y a contemplar ese patrimonio desde ópticas diversas: no solo la de los musulmanes, judíos y cristianos medievales —aspecto ya de por sí muy rico que no todos los libros de esta índole contemplan—, sino también la de la historiografía decimonónica —responsable de gran parte de los discursos actuales— y, por supuesto, la de nuestra propia sociedad. En definitiva, se propone una relectura sin fronteras físicas ni intelectuales, donde los elementos culturales, artísticos, étnicos y religiosos se encuentran en constante imbricación.

En esta línea, aunque Dodds reconoce la influencia de autores que marcaron su formación —como Susana Calvo o Juan Carlos Ruiz Souza, entre otros, a quienes expresa reiteradamente su gratitud—, su libro no debe entenderse como un simple estado de la cuestión. Como ella misma advierte en el prefacio, se trata más bien de un ejercicio de autocrítica y de revisión, no solo de su propia trayectoria investigadora, sino también de la de sus colegas. En este sentido, la obra no oculta los problemas que atraviesa la disciplina, como la tendencia a proyectar nuestras ansiedades contemporáneas sobre el pasado o la tentación de sobredimensionar ciertos hechos históricos que, analizados desde las fuentes cristianas, musulmanas y judías, resultaron menos trascendentales para sus protagonistas de lo que la historiografía posterior quiso ver.

Del mismo modo, la autora cuestiona la persistencia de un lenguaje rígido que busca fijar categorías y delimitar identidades en las artes medievales. De ahí que establezca comparaciones tan sugerentes como la de los arcos de la Mezquita de Córdoba con las ilustraciones de los *Beatos*, ambas manifestaciones alimentadas por un mismo lenguaje visual que en gran parte de los estudios actuales son vistos como antitéticos por el credo de quienes crearon o consumieron dichas obras. También pone en tela de juicio el hecho de que producciones etiquetadas como «mozárabes» o «mudéjares», desarrolladas en paralelo al auge del románico, hayan quedado fuera de la historia del arte europeo simplemente por exhibir estilemas considerados «orientales» o «del otro», cuando estaban en la base de la cultura ibérica y en su desarrollo histórico.

Además, su análisis subvierte igualmente los esquemas tradicionales de centro y periferia que han marginado ciertas manifestaciones artísticas. Ejemplo de ello son las obras vinculadas al «Rey Lobo» en Murcia, que hasta recientes fechas no han recibido atención, por no haber surgido en los núcleos que la historiografía erigió como canónicos, cuando en realidad fueron admiradas y modelo de producciones muy significativas de su tiempo.

Por todo ello, considero que este libro resulta particularmente necesario en el contexto actual. La historia y el patrimonio continúan siendo instrumentalizados como armas políticas y sociales, a menudo mediante lecturas parciales que simplifican la complejidad de las sociedades ibéricas, para hacerlas encajar en determinados marcos ideológicos. Frente a esta tendencia, el volumen propone una lectura crítica que desmantela visiones binarias —Islam frente a Cristianismo— o tripartitas —con la inclusión del elemento judío—, para plantear, en su lugar, una historia concebida como el resultado de procesos dinámicos de negociación identitaria y de elecciones estéticas a ambos lados de las fronteras. Gracias a ello, la obra no solo constituye una aportación fundamental para los investigadores, sino también una referencia imprescindible para cualquier lector interesado en aproximarse al arte medieval hispánico desde una perspectiva plural, renovadora y, sin lugar a duda, ambivalente.



ALONSO RUIZ, Begoña, *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico*, Madrid, CSIC, 2023. ISBN: 978-84-00-11185-4, 356 pp.

Elena Paulino Montero<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.47268>

El estudio de la arquitectura tardogótica ha gozado de un notable impulso en las últimas dos décadas, en gran medida gracias a la autora de este libro, Begoña Alonso. No obstante, aún quedan figuras de gran calado muy poco conocidas y para las que tanto las atribuciones de obras, como las relaciones con maestros y promotores se dibujan con hilos tenues, muchas veces sin demasiada evidencia documental. Una de estas figuras era Juan Gil de Hontañón, mucho menos conocido que su hijo Rodrigo. De él se tenía clara su centralidad en el panorama constructivo del primer cuarto del siglo XVI, pero las escasas evidencias documentales habían llevado a una repetición de lugares comunes en la bibliografía y a definir un catálogo sucinto.

La obra de Begoña Alonso viene a paliar esa laguna historiográfica, presentando un extenso y muy documentado trabajo sobre el maestro cántabro. La autora estaba en una posición inmejorable para llevar a cabo esta obra: desde su tesis doctoral, sus diversos proyectos de investigación y sus numerosas publicaciones ha ido mapeando a lo largo de los años maestros, talleres, formas de hacer y relaciones con patronos de los maestros castellanos, y particularmente los trasmeranos, de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Este libro recoge muchas de estas preocupaciones de la autora, que centra y desarrolla a través del revelador caso de estudio de Juan Gil de Hontañón.

Begoña Alonso parte de la «fortuna crítica» del maestro, recogiendo las principales aportaciones de la historiografía anterior, para pasar a trazar una cuidada biografía de Gil de Hontañón, combinando la documentación directa con referencias indirectas para ofrecer nuevos datos sobre su etapa de formación y sus principales encargos.

El segundo apartado, el más técnico, analiza con detalle las fórmulas empleadas y conjugadas por el arquitecto, tanto en sus trazas, en las soluciones de sus bóvedas y en sus alzados, así como en los detalles decorativos que le ofrecen los elementos constructivos.

La tercera parte se dedica a realizar un catálogo de sus proyectos rescatando toda la documentación de las obras ya conocidas, y sistematizando su análisis. Estas obras pasan a formar aquí parte de una trayectoria vital, se relacionan entre sí, forman parte de distintas etapas y, dentro de la trama tejida por la autora, se entienden dentro de su contexto. Además, en este catálogo incluye obras no documentadas, pero de las que argumenta la autoría a partir de todas las cuestiones documentales, biográficas y estilísticas desarrolladas en los capítulos anteriores.

---

1. UNED C. e.: [epaulino@geo.uned.es](mailto:epaulino@geo.uned.es); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4722-2295>

Un aspecto especialmente sugestivo de este libro no es solo que aborde una figura fundamental pero poco conocida, o que le atribuya nuevas obras. Cabe destacar que este estudio nos permite entender la vida de los maestros de principios del siglo XVI en sus dimensiones geográficas, temporales, e insertas en múltiples redes de personajes. Las páginas de este libro están pobladas por los diversos patronos para los que Gil de Hontañón trabajó. Entender cómo estos maestros se vinculaban a obispos y nobles, cómo se generaban soluciones arquitectónicas que deben ser entendidas en un contexto de competencia de las élites y cómo estas relaciones no solo eran profesionales sino también personales (con el ejemplo del perdón obtenido por el obispo Fonseca para nuestro protagonista) resulta fundamental.

Las redes de saberes y maestros en las que Juan Gil de Hontañón desarrolló su trayectoria aparecen igualmente a lo largo de este ensayo. Desde su formación asociada a Juan Guas, a su desarrollo, en colaboración con sus hijos, visitando obras de otros maestros, colaborando, o trabajando en paralelo para los mismos clientes o en las mismas ciudades; todo ello nos permite redimensionar las figuras de estos maestros que nunca ejercieron en soledad.

Por otra parte, comprender las trayectorias itinerantes de estos maestros y las dimensiones multitemporales de los edificios en los que trabajaron también es de gran interés. Gil de Hontañón aparece recorriendo diversos lugares, en parte debido a sus compromisos con diversos promotores, en parte llamado por su fama profesional no solo para construir, sino también para visitar o consultar. Las idas y vueltas del maestro permiten comprender la arquitectura en una dimensión geográfica y móvil más rica de lo que normalmente se suele considerar. En este sentido, resulta muy revelador cómo las trazas estudiadas por Begoña Alonso se nos presentan como visualizaciones de posibilidades, y no como elementos de fijación de una obra, que lejos de concebirse en un dibujo único que después se construía, pasaba del papel a la piedra, de la piedra a la monte y de la monte al papel con fluidez.

En definitiva, la obra de Begoña Alonso resulta imprescindible no solo para aquellos interesados en la figura particular de Juan Gil de Hontañón, sino para aquellos especialistas que deseen conocer cómo funcionaban los talleres, cómo se formaban y se desarrollaban profesionalmente los arquitectos y cómo se relacionaban con promotores y clientes entre la Edad Media y la Edad Moderna.



PEREDA, Felipe, *El escultor errante. Fortunas y adversidades de Pietro Torrigiano*. Traducción de Pedro Pablo Barragán [ed. Penn State University Press, 2024]. Madrid, Ediciones Complutenses, 2024. ISBN 978-84-669-3846-4. 419 pp.

Sergio Ramiro Ramírez<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.47281>

Las biografías de artistas de la Edad Moderna tienen una peculiar lógica narrativa, como es de sobra conocido. De hecho, es habitual que empleemos algunos mitos o anécdotas de estos textos para señalar su alejamiento de una aproximación científica, al tiempo que interpretamos como forzada la función de algunos de sus relatos. Así sucede por ejemplo con el vasariano, tan decisivo a la hora de crear una historia del arte moderno y «toscanocéntrico», que ha sido puesta en cuestión desde hace décadas. No obstante, en su biografía del errante artista Pietro Torrigiano, Felipe Pereda vuelve a proponer un acercamiento original para un personaje clave en el desarrollo escultórico en la Castilla del siglo XVI, recuperando los pioneros métodos de Otto Kurz y Ernst Kris para reformular esa dinámica historiográfica. Si Torrigiano es considerado como un artífice a caballo entre la práctica artesanal y «el discurso artístico moderno emergente», Pereda incorpora al análisis lo que denomina su vida «estética» —y no solo «histórica»—, y atiende, de una manera sensible, a los estereotipos formulados sobre el artista. Estos infundieron carácter a un personaje marcado históricamente por dos historias violentas: la pelea con Miguel Ángel en Santa Maria del Carmine —con desgraciadas consecuencias para la nariz de Buonarroti— y su muerte en una prisión de la Inquisición, condenado por hereje tras hacer añicos una imagen de la Virgen con el Niño destinada al duque de Arcos. Además, si su actitud violenta y vindicativa influyeron en algunas de sus decisiones vitales, Pereda también aplica estas coordenadas interpretativas a la recepción de su obra en una biografía que lo convierte en «un actor transcultural del mito del artista».

El libro es una traducción del original en inglés *The Man who broke Michelangelo's Nose* (Penn State University Press) y con él se inaugura la colección Arte(s) de la Universidad Complutense que busca instituirse como un nuevo foro de publicaciones académicas que promuevan reflexiones críticas y enfoques interdisciplinares.

Este volumen se estructura en cuatro capítulos, a los que le dan sentido los avatares de Torrigiano en Londres, Sevilla, Florencia y Roma. Cuatro ciudades que marcan su vida activa y trayectoria itinerante. De este modo, Pereda reconstruye los padecimientos vitales de Torrigiano, incluyendo su búsqueda de sustento apoyado por los mercaderes italianos en Inglaterra o como mercenario de guerra tras su expulsión del paraíso artístico mediceo. A lo largo del texto se aborda su relación con el arte clásico y los encuentros con «los barro sevillanos» a los que él añadió

---

1. Instituto de Historia-CSIC. C e.: [sergio.ramiro@csic.es](mailto:sergio.ramiro@csic.es); ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-4201-4780>>

nuevas claves como la monumentalidad de la Virgen de Belén del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sus estancias en Roma y Flandes le prepararon para formular sus propias respuestas contestatarias a esculturas antiguas, como el *Torso Belvedere*, o modernas, como la *Virgen de Brujas* de Miguel Ángel.

Es necesario resaltar aquí dos elementos interpretativos fundamentales presentes en el libro, claves también para comprender la relación entre los artistas, así como motores en la búsqueda de soluciones artísticas en la Edad Moderna. Por un lado, el modelado de figuras con vocación de «insuflar» apariencia vital, que permite concebir a Torrigiano como un «imaginario». Junto a su versatilidad técnica, también resaltada por Pereda, se elabora el modo justo de comprender a un artista que generó retratos e imágenes religiosas en madera, bronce, barro cocido o mármol; incluso combinando materiales en un mismo encargo de dos bustos para clientes como Stefano Zoppi. De este modo, como argumenta Pereda, su impacto en la imaginería castellana de la Edad Moderna es indudable y este libro nos ayuda a repensar las génesis de ciertas dinámicas artísticas, que están más internacionalizadas y responden a un gusto europeo más de lo que se ha pretendido defender.

El segundo elemento interpretativo clave es la envidia como guía en las confrontaciones de los artistas y que permite releer la biografía vasariana de Torrigiano como una advertencia ante la excesiva soberbia. Esta constituía una virtud para los artistas siempre en la búsqueda de superación. Pero cuando superaba los límites morales y manejaba la voluntad del individuo, le conducía irremediabilmente al castigo, al convertir en defecto y pecado lo que en principio era un virtuoso orgullo.

La publicación propone nuevas identificaciones abiertas al debate, como algunos indicios que llevan a repensar la identificación con Erasmo del busto del Louvre, y nuevas atribuciones a partir de la reconstrucción de las relaciones sociales de Torrigiano, planteadas con dudas, como el sepulcro de Suárez de Guzmán, y que quizá merezcan un desarrollo ulterior. Muy sugestiva es la atribución de los dos bustos del Harvard Museum, tan peculiares por su falta de policromía, pero de una factura exquisita que parecen deberse más a la mano de Torrigiano que a la de Conrad Meit. El autor, además, propone la identificación de la mujer con la princesa Mary Rose Tudor y el hombre con Carlos V. Ambas atribuciones pueden plantear alguna duda. El busto masculino parece corresponder con un joven de más de 7 años, edad que tenía el todavía archiduque en 1507. En el caso del busto de la joven, la propuesta parte de una comparación con el famoso retrato pintado por Michael Sittow, hoy conservado en Viena. Sin embargo, este último parece corresponder más bien a la reina Catalina de Aragón, cuando aún era infanta de España, y no a la joven de 11 años que sería su cuñada, Mary Rose Tudor. A favor de esta identificación se presenta el golpe en el cuello del busto femenino, que Pereda identifica con la solicitud realizada por Margarita de Austria al artista para que reparase un retrato de la princesa de Inglaterra que había realizado él mismo. Quizá una precisión mayor sobre el modo en el que se intervino previamente a la restauración moderna nos daría más pistas sobre una posible modificación del siglo XVI, lo que aumentaría las probabilidades de correspondencia con la obra de Torrigiano para Margarita de Austria.

El libro culmina con una coda titulada «No comas célebre Torrigiano» en alusión a la famosa estampa de Goya y la fatalidad histórica de Torrigiano. En este apartado se apuntan algunas repercusiones de la historia del artista más allá del impacto que causó en el aragonés, con la inclusión de los intereses de otros artistas, literatos e intelectuales ingleses del siglo XIX continuaron su leyenda que se proyectó hacia los siglos posteriores. En definitiva, se trata de un libro clave que nos permite seguir pensando en estos artistas errantes, al igual que otros toscanos como Dello Delli, cuyo errar por el mundo a causa de problemas en sus lugares de origen explican cambios decisivos en el discurrir de las artes europeas del siglo XVI.



VEGA, Jesusa, «Austen Henry Layard y las antigüedades de Nínive: entre el pasado la realidad y el ensueño», *La novela arqueológica o la ensoñación de la realidad* (s. XVIII-XIX) (T. Tortosa, ed.), III, Mérida, Instituto de Arqueología de Mérida, CSIC, Junta de Extremadura, 2024. ISBN: 978-84-09-62683-0, 124 pp.

Daniel Crespo Delgado<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.47253>

El título revela a los protagonistas de este libro, el inglés Austen Henry Layard y su más famosa obra, *Nineveh and its remains*, publicada en 1849. Esta elección no es casual. Como Jesusa Vega detalla, tanto el personaje como el libro son hitos de la historia de la arqueología por el papel que desempeñaron en los modos de relatar y difundir el legado arqueológico fraguados en la Europa del siglo XIX. Desde un exhaustivo conocimiento de las fuentes inglesas y sugestivas líneas metodológicas, la autora aborda cómo a mediados del siglo XIX se fueron configurando ciertas narrativas sobre el pasado antiguo que llegaron a ser canónicas. A lo largo de un texto que nunca deja de ser propositivo, Vega analiza críticamente las categorías ideológicas y estéticas que conformaron estos discursos sobre la arqueología. Desgrana de manera especial el éxito que tuvieron y cómo se fueron difundiendo a través de un amplio elenco de publicaciones y de instituciones culturales y de ocio, que abarcaron desde libros eruditos hasta revistas ilustradas o la prensa periódica; desde museos a panoramas o espectáculos de extraordinaria popularidad. Todo ello, configuró ciertos modos de comprensión no solo del patrimonio asirio, sino de la arqueología en general e incluso de la imagen del arqueólogo, que tuvieron gran prédica y pueden rastrearse hasta el presente. Este libro, por tanto, supera con mucho un mero relato descriptivo de un personaje y un libro singulares, presentando un notable interés metodológico que se proyecta en distintos ámbitos, desde la historia de la arqueología o del arte, a la de los museos, el ocio o la sociabilidad. Este interés se incrementa desde la perspectiva de la bibliografía española, ya que además de no contar con ensayos centrados en la influyente asiriología decimonónica, seguimos estando faltos de una reflexión suficientemente amplia sobre la conformación de los discursos sobre el legado artístico. Cabe felicitar que la catedrática de historia del arte de la Universidad Autónoma de Madrid Jesusa Vega haya centrado de nuevo su reflexión en estos problemas, enriqueciendo aún más si cabe una de las trayectorias más innovadoras, críticas y comprometidas de la historiografía artística española actual.

A lo largo de cuatro capítulos precisamente ordenados, el ensayo de Vega desmenuza distintos aspectos del complejo escenario que enfoca. Por un lado, documenta los discursos e imágenes sobre Nínive y el mundo asirio en Europa antes

---

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: [daniecre@ucm.es](mailto:daniecre@ucm.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1493-4651>



de las aportaciones de Austen Henry Layard (1817-1894). Con ello, el lector puede entender mejor el contexto narrativo en el que se enmarcaron las aportaciones de Layard y el impacto que causaron. La autora recorre con puntualidad las publicaciones del erudito inglés y las muchas ediciones y versiones de sus textos que se sucedieron desde 1849 al último tercio del siglo XIX, incluida una versión reducida en español del *A popular account of Discoveries at Nineveh* (1852) aparecida en *El nuevo viajero universal, enciclopedia de viajeros modernos* (1858). Desde los presupuestos renovadores de los *print culture studies*, incide en los distintos formatos de estas publicaciones, su difusión y recepción. Los trabajos de Layard sobre la antigua Asiria se divulgaron a través de un heterogéneo elenco de obras, que incluyeron diversos tipos de libros -incluidos compendios asequibles para muchos bolsillos o destinados a estudiantes o jóvenes-, artículos en revistas ilustradas o en la prensa periódica. Ciertas innovaciones técnicas en los procesos de impresión, el crecimiento demográfico y urbano, así como los valores que se vincularon a la lectura (y en especial a ciertas lecturas y en determinados contextos sociales y familiares), permitieron un progresivo aumento de publicaciones y del público lector en la Inglaterra de la primera mitad del siglo XIX. Tal y como argumenta Vega, estos fenómenos posibilitaron que la arqueología adquiriese una presencia inédita en la cultura impresa y despertase un creciente interés entre el público coetáneo, gracias entre otras a aportaciones como las de Layard. Advierte, por ejemplo, las ediciones de *Nineveh and its remains* aparecidas en la famosa casa editorial Murray; o los artículos sobre antigüedades asirias aparecidos en la revista ilustrada *The Illustrated London News*, que ya en su segundo número incluyó noticias sobre arqueología. En este sentido, entre las reveladoras citas que ofrece este ensayo, destacaría la reseña del principal libro de Layard aparecida precisamente en *The Illustrated London News*, afirmando que era «una de las adquisiciones más recomendables para la mesa del cuarto de estar».

Vega analiza críticamente la construcción del discurso de Layard sobre sus descubrimientos de las antigüedades asirias, sus contenidos prioritarios y los muchos aspectos que afrontó. Reflexiona sobre los debates religiosos (recurrentes en la arqueología mesopotámica) y estéticos que suscitó dicho patrimonio en la Europa decimonónica, así como sus implicaciones nacionalistas e imperialistas. Tales debates no fueron independientes porque las narrativas providencialistas y del progreso artístico en las que se insertó el patrimonio asirio tuvieron claras connotaciones identitarias y coloniales. Por descontado se detiene en la justificación de Layard y sus contemporáneos sobre el traslado a Londres de muchas de las esculturas halladas en sus excavaciones (en especial en Mosul, Irak), refiriéndose a la desidia, incultura e incapacidad de las comunidades locales para su preservación y comprensión. De hecho, la autora destaca las referencias recurrentes en los libros de Layard a la vida, las costumbres y los paisajes mesopotámicos, poco conocidos hasta el momento por el público inglés. La mirada orientalizante y exótica que desplegó fue un componente que contribuyó a presentar su empresa como una aventura evocadora, que solo su tesón e ingenio permitió se hubiese resuelto satisfactoriamente.

Siendo un referente en los estudios visuales, la autora no podía dejar de lado la variedad y riqueza de imágenes que poblaron las publicaciones de Layard y de

aquellas que se hicieron eco de sus hallazgos. Desgrana con detalle las características de esta nueva iconografía que supo sorprender y cautivar al público, no reduciéndose únicamente a una delineación de los monumentos o las esculturas asirias, sino a reconstrucciones de sus escenografías palaciegas, imágenes de las excavaciones, del paisaje contemporáneo o del traslado de sus más imponentes testimonios materiales como los *lammasu*. Es especialmente sugestivo el análisis de Vega de cómo este cúmulo de imágenes dialogó con el discurso textual y fortaleció su mensaje y su capacidad evocadora para el público contemporáneo. De igual modo, me parece reseñable la comparación que establece con el modelo más tradicional y oficial de publicación e ilustraciones ensayado por el *Monument de Ninive* (1849-1850) del francés Paul-Émile Botta, que siguió muy de cerca la *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française* (1829-1809). Vega subraya que fue la riqueza del discurso textual y visual de Layard, su interacción, la que supo despertar y responder a las inquietudes de sus coetáneos, fundamentando el éxito que cosechó en la cultura inglesa y europea de mediados del siglo XIX.

Tal y como subraya este libro, un aspecto de dicha proyección y que a la vez fue decisivo para definir las narrativas decimonónicas sobre la arqueología, fue la irrupción de los monumentos asirios en los espacios y espectáculos culturales que se multiplicaron en las ciudades inglesas del siglo XIX. Vega aborda la integración de las piezas asirias en museos y colecciones, de manera especial en el British Museum. Desgrana la opinión de sus visitantes (incluidos españoles como Eugenio de Ochoa) y los debates que generaron sobre el presunto lugar de estas obras en la cartografía artística decimonónica, que se iba haciendo universal desde una peculiar perspectiva jerarquizadora y colonial. La autora destaca que la división del departamento de antigüedades del British Museum en tres unidades independientes (antigüedades orientales, grecorromanas y monedas y medallas) reflejó la incapacidad de una posible concepción integral de las colecciones. El libro también aborda el papel del patrimonio asirio (o su recreación y evocación) en otros espacios culturales producto de una creciente industria del ocio y el entretenimiento. Vega incide en dos ámbitos especialmente interesantes por su impacto público ya que estuvieron destinados a una audiencia amplia y variada en sus motivaciones y expectativas: los dioramas y las grandes exposiciones. Se realizaron panoramas de Nínive o Nimrud para salas tan famosas como las de Leicester Square de Londres, o se recrearon monumentos asirios para el espectacular Palacio de Cristal en Sydenham, abierto en 1854 y que visitaron millones de personas. En ambos casos, además, se contó con la participación y asesoramiento del propio Layard. Vega desmenuza el recorrido visual y narrativo por distintas culturas (asiria, andalusí, grecorromana...) que proponía el palacio de Sydenham a través de efectistas recreaciones monumentales y de una no menos cautivadora arquitectura de hierro y cristal. Estos fenómenos reflejan la extensión del consumo de los relatos arqueológicos a un público inédito, así como la difusión de ciertos discursos canónicos y hasta populares sobre el patrimonio asirio en concreto —situado en el espacio de lo otro y lo exótico— y de la arqueología antigua en general. Esta adquirió, entre otros rasgos, un halo de ensoñación, evocación y aventura de gran proyección. Vega dedica un último capítulo de su ensayo a un

aspecto completamente original hasta la fecha como es la repercusión en España de las obras de Layard y de los descubrimientos asirios que se fueron acumulando a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XIX. Apunta el papel que Layard y su esposa, Mary Enid Evelyn Guest, desempeñaron en la vida cultural madrileña durante su estancia en la capital española como embajador entre 1869 y 1877. No obstante, la contribución más destacada en este capítulo es la exhaustiva cita y el análisis de las noticias sobre la antigua Asiria aparecidas en la literatura española (de nuevo incidiendo en los formatos de los impresos, sus autores y público) y los problemas historiográficos y estéticos que plantearon. A pesar de la lentitud y los problemas que en España presentó la incorporación del legado asirio recién desvelado en Europa, advierte Vega cómo este nuevo patrimonio contribuyó, desde autores como Manuel Assas a Juan Facundo Riaño, a replantear el «exclusivismo» del arte griego, en expresión utilizada contemporáneamente.

Este último libro de Jesusa Vega es por tanto una obra singular en el panorama editorial español, por su temática y orientación, pero resulta de gran interés para un amplio público. En él encontrará un ambicioso abanico de problemas abordados con una solidez poco habitual. Su riqueza de referencias bibliográficas y documentales, el inigualable aparato gráfico que presenta, así como los problemas que analiza, hacen de este trabajo una referencia recomendable para quienes deseen reflexionar desde una amplia perspectiva metodológica sobre la historiografía artística, de la arqueología, de los museos o del ocio del siglo XIX. Este ensayo se ha publicado dentro de la colección promovida por el Instituto de Arqueología (Mérida) del CSIC, *La novela arqueológica o la ensoñación de la realidad (siglos XVIII-XXI)*, que aborda la configuración del relato arqueológico contemporáneo. En el caso del ensayo de Jesusa Vega (volumen III de la colección) cuenta con un prólogo de Ricardo Olmos, que resulta una inigualable invitación a un libro, permítanme que lo diga claramente, excepcional.

NEGRONI, María, *La idea natural*. Barcelona, Acantilado, 2024. ISBN: 978-84-19036-87-2, 201 pp.

José Joaquín Parra Bañón<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.45728>

De *La idea natural* se infiere el postulado de la existencia no de un arte de la naturaleza sino de un arte que podría ser considerado natural. Se formula veladamente el oxímoron de un arte natural. Aunque este censo o vademécum ideológico se despreocupa de la teoría acerca de naturaleza del arte, sí se pregunta, sin citarlo, si Tiziano tenía razón cuando afirmaba en su lema: *Natura potentior ars*. Si el arte puede más que la naturaleza y si, como G. L. L. Buffon aseguraba en París: «El discurso de la naturaleza no es más que la naturaleza transformada en discurso». La idea natural es, al igual que otros álbumes y otros breviarios compuestos por María Negroni (Rosario, 1951), que su *Pequeño mundo ilustrado* y que *El arte del error*, un gabinete de discretas curiosidades en el que, engarzado a cada texto, en su cabecera, se muestra el destello grisáceo de la miniatura de una imagen (tal vez no siempre elegida por ella). Cada capítulo (salvo «Un friso espectacular») ha sido titulado con un nombre propio que, cual diccionario de autoridades en la materia, ordena en el espacio continuo de las páginas lo que el tiempo dispuso en el tránsito de la historia. Un nombre, así Paracelso como Claude Monet, tanto la hermenéutica como la pintura, o la política herbaria de Rosa de Luxemburgo y la música de Annie Lenox ejerciendo de lepidóptera, que precede a una fecha cifrada entre paréntesis y a una frase lapidaria que sintetiza el tema que la analista después desarrolla poéticamente mediante un comentario (a una obra, a un suceso, a una vida) o una cita: «Las amistades vegetales» es la estructura sintáctica que le sirve de peana a J. J. Rosseau; «Idiosincrasias de los pensionistas del Jardín Zoológico» sostiene a Clemente Onelli mientras, fotografiado en blanco y negro, le da de beber leche a un rinoceronte, y «El obsoleto oficio de la resurrección» es la que acompaña a Carl Akeley, el inventor estadounidense de la taxidermia escultórica.

«Wunderkammern» y «kunstkamera» son denominaciones foráneas que servirían para adjetivar esta colección de singularidades en la que las anomalías no proceden de la apariencia de las formas (no hay más aberraciones que las enfrascadas en vidrio por Frederik Ruysch, y que las admiradas por Pedro el Grande en la sección de teratología de su gabinete de Historia Natural en San Petersburgo, situado frente al Hermitage) sino de la peculiaridad de las ideas elegidas por la escritora cuando recolecta en la selva ubérrima de su pasado y su presente, en la Silva de varia lección en la que se adentrara Pedro de Mexia en 1673, sus obras ejemplares. Miscelánea y biblioteca, enciclopedia e inventario, son términos que también le son afines a esta guía de recomendaciones para comprender la vigencia de la naturaleza transformada

---

1. Universidad de Sevilla C. e.: [jjpb@us.es](mailto:jjpb@us.es); ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2147-0306>>

en expresión cultural. El concepto que fundamenta la invención de las «galerías de retratos», y la metáfora que enfría el «museo de la escarcha» imaginado por Federico García Lorca en su «Pequeño vals vienés», son piedras angulares de La idea natural.

*La idea natural* es, informa la autora en su nota introductoria, un libro arbitrario concebido en Nueva York, durante un paseo por Central Park: un compendio inspirado en las cajas en las que Joseph Cornell, con deshechos expurgados en los basureros de las calles de Manhattan, armaba museos personales y herméticos. Es, aunque en principio no lo parezca, un libro de arte (el germen de un potencial «libro de artista»). Un libro híbrido desplazado al margen de la convención de las disciplinas y de las asignaturas ordinarias. Un mosaico descifrable en el que el arte y la ciencia no se repelen, en el que la escritura asume todas sus competencias gráficas.

En *La idea natural* se dan cita cincuenta autoridades interesadas por la flora y por la fauna, unas por las plantas y otras por los animales, aunque en su gran mayoría, lo están por ambos reinos al mismo tiempo. No es posible dibujar una línea divisoria que separe a los sírfidos de los estambres en los que abreven y se abastecen de polen. La primera persona de la nómina cronológica es Tito Lucrecio Caro en cuanto a autor del tratado acerca de los primordios que trascendió con el título *De rerum natura*; la última, Mike Wilson, nacido en 1974 de madre argentina, el autor de Wittgenstein y el sentido tácito de las cosas que demuestra que es posible leer un bosque. Entre ellos, Maria Sybilla Merian dibujando orugas y mariposas en la segunda mitad del siglo XVII; Emily Dickinson coleccionando, entre poema y poema, las plantas disecadas que antes veía frescas y vivas por su ventana, y Vita Sackville-Wets soñando con Virginia Woolf mientras su amante suicida terminaba la redacción de *Orlando* (aún no había concluido 1928). Comparecen Plinio, Linneo, Buffon, Humboldt, Darwin y Thoreau y, ajenos a los especulativos libros de zoología y de botánica, Vladimir Nabokov, Louise Bourgeois y John Cage. A Clarice Lispector en Brasil la sigue, desde el Instituto Pansoviético de Cinematografía en Moscú, Artavazd Pelechian con *Los habitantes*, el corto cinematográfico de ocho minutos y cuarenta y siete segundos en el que bailan los ciervos enhebrando sus cuernas en el resplandor de la luz. Derek Jarman y James Benning son otros dos cineastas que conviven amigables con W. G. Sebald y con Fernando Pessoa cuando afirma, en la cita con la que comienza el catálogo, que: «La naturaleza es la diferencia entre el alma y dios».

La idea natural es un compendio en el que se le recuerda al lector desprevenido que Wittgenstein, en una carta que firmó el 30 de mayo de 1914 en la que informaba de su deseo de quitarse la vida, escribió: «Morir requiere inteligencia». Dos párrafos antes el arquitecto precario había escrito: «Los hombres no son sino insectos que parlotean sobre asuntos nimios». La idea natural es un sumario en el que se descubre que fue Etienne Geoffog Saint-Hilarie el primero en suponer la existencia de un animal abstracto: de un alma animal que formaría parte sustantiva de todos los animales nacidos de hembra; en el que se dice que Leopoldo Lugones afirmó de Florentino Amegino que: «leía lo que el mar dejó escrito en las arenas hace millones de años y lo que puso el fuego primordial en los cimientos del mundo», y en el que se le atribuye a John Cage, entresacado de El libro de las setas, el haber postulado que Pierre Boulez mezclaba la música con «los paréntesis y las bastardillas». La idea natural es, tal vez, una obra parentética y bíblica que merece su adquisición y



justifica su lectura ya solo por el feliz acontecimiento de haber llamado a las abejas, entre sus comentarios a Maurice Maeterlinck, «esposas del espacio». No es ese su único ni mayor hallazgo: su relectura debe estar acompañada de un cuaderno de campo recién estrenado que sirva para anotar las ideas y registrar las figuras que emanan, que brotan y que son natural y espontáneamente alumbradas por ella.



# NORMAS DE PUBLICACIÓN

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* está dividida en siete series, Serie I: Prehistoria y Arqueología; Serie II: Historia Antigua; Serie III: Historia Medieval; Serie IV: Historia Moderna; Serie V: Historia Contemporánea; Serie VI: Geografía; Serie VII: Historia del Arte. La periodicidad de la revista es anual.

En el año 2013 se inicia una NUEVA ÉPOCA con la renumeración de la Serie VII: Historia del Arte. Además, también desde el año 2013 *Espacio, Tiempo y Forma. Series I–VII* se publica como revista electrónica además de impresa. Este nuevo formato se ha integrado en el sistema electrónico *Open Journal System* (OJS) y pretende agilizar los procesos editoriales y de gestión científica de la revista, garantizando el cumplimiento de los más altos estándares de calidad de las revistas científicas. Desde la plataforma OJS se facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de la publicación.

*Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII* publica trabajos inéditos de investigación y debates sobre Historia del Arte, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto de ámbito nacional como internacional, y en lengua española o extranjera (preferiblemente en inglés). ETF SERIE VII solo admite trabajos originales e inéditos que no hayan sido publicados, ni vayan a serlo, en otra publicación, independientemente de la lengua en la que ésta se edite, tanto de manera parcial como total. Los trabajos recibidos en la revista son sometidos a evaluación externa por pares ciegos.

## 1. POLÍTICA DE SECCIONES

La revista está compuesta por tres secciones: una MISCELÁNEA DE ARTÍCULOS recibidos y sometidos a evaluación externa (VARIA, sección de temática variada), un DOSSIER TEMÁTICO de trabajos recibidos por invitación y a través de *call for papers*, y un apartado de RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS. Los trabajos enviados a las dos primeras secciones tendrán, como máximo, una extensión de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía. Los trabajos presentados a la sección de Reseñas deberán tener como máximo una extensión de 9.600 caracteres con espacios.

En especial se valorarán trabajos que constituyan una aportación novedosa y que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto en el ámbito nacional como el internacional.

DOSSIERES TEMÁTICOS. Cada número de la revista contará con un dossier temático seleccionado por el Consejo de Redacción tras un *call for dossiers* abierto a grupos de investigación. Este dossier temático se conformará por artículos de miembros del grupo de investigación (en un máximo del 40% de los textos) y por artículos originales recibidos tras un *call for papers* temático elaborado por el/la

editor/a invitado/a del dossier. La elección de los artículos recibidos a través del *call for papers* estará a cargo del editor/a invitado/a del dossier, con la colaboración de las editoras de la revista. Todos los artículos del dossier, salvo la introducción, se someterán al proceso habitual de evaluación por pares.

## 2. CONDICIONES DE PUBLICACIÓN

La publicación de un texto en *Espacio, Tiempo y Forma* no es susceptible de remuneración alguna. Esta revista provee acceso libre inmediato a su contenido en OJS bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación fomenta un mayor intercambio de conocimiento global. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo, al igual que licenciarlo bajo una *Creative Commons Attribution License* que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de su autoría y la publicación inicial en esta revista. Se anima a los autores a establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista. Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

## 3. PROCESO DE REVISIÓN POR PARES

- \* Los artículos de la sección VARIA serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- \* Los artículos de los DOSSIERES TEMÁTICOS recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- \* La aceptación de las reseñas se someterá a la consideración de los miembros del Consejo Editorial.

Los artículos que han de someterse a evaluación y revisión externa pasarán por el siguiente procedimiento:

3.1. RECEPCIÓN DE MANUSCRITO (siguiendo las «Normas para Autores» descritas a continuación y disponibles en la web de la revista. El envío será electrónico a través igualmente de la plataforma OJS de la revista, ver el apartado «Envíos *on line*», para lo que necesita estar registrado). El/La Editor/a adjudica el manuscrito a un miembro del Consejo de Redacción para que actúe como ponente.

3.2. FILTRO DEL CONSEJO DE REDACCIÓN. El ponente del manuscrito hace una primera revisión para comprobar si encaja en la línea temática de la revista y si es un trabajo original y relevante. Las decisiones negativas deben ser motivadas.

3.3. **EVALUACIÓN Y REVISIÓN EXTERNA.** Si el ponente considera positivamente el artículo, debe seleccionar dos evaluadores externos procedentes del área de especialización del manuscrito y proponerles la revisión. Las evaluaciones externas se someten a un cuestionario pautado. Las evaluaciones deben ser doblemente ciegas (evaluadores y evaluados desconocen sus identidades mutuas). Las revisiones deben ser igualmente anónimas para los vocales del Consejo de Redacción, salvo para los ponentes particulares de cada manuscrito y el Editor/a. Las evaluaciones pueden determinar no recomendar la publicación, pedir correcciones, recomendarla con correcciones necesarias o sugeridas, y, finalmente, recomendarla sin correcciones. En todo caso deben ser razonadas, y se debe incentivar la propuesta de mejoras por parte de los revisores para elevar la calidad de los manuscritos. Si las dos evaluaciones fueran completamente divergentes se podría encargar una tercera. La comunicación entre revisores y autores debe realizarse a través del Consejo de Redacción. En caso de solicitarse mejoras, los revisores deben reevaluar el manuscrito tras los cambios.

3.4. **DECISIÓN EDITORIAL.** A la vista de los informes de los evaluadores externos y de las correcciones efectuadas por los autores, el ponente eleva a debate en el Consejo de Redacción una propuesta de aceptación o rechazo del manuscrito. La decisión final corresponde al Consejo de Redacción como órgano colegiado. La comunicación a los autores será motivada, razonada e incluirá las observaciones de los evaluadores. Los autores recibirán respuesta sobre la evaluación de su artículo en el plazo máximo de dos meses.

#### 4. ENVÍO DE ORIGINALES

Desde el año 2013 todo el proceso editorial se realiza a través de la plataforma OJS, donde encontrará normas actualizadas:

<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/index>

Es necesario registrarse en primer lugar, y a continuación entrar en IDENTIFICACIÓN (en la sección «Envíos *on line*») para poder enviar artículos, comprobar el estado de los envíos o añadir archivos con posterioridad.

El proceso de envío de artículos consta de CINCO PASOS (lea primero con detenimiento toda esta sección de manera íntegra antes de proceder al envío).

4.1. En el PASO 1 hay que seleccionar la sección de la revista (ETF VII cuenta con tres secciones: Dossier monográfico, artículos de temática variada y reseñas) a la que se remite el artículo; el idioma; cotejar la lista de comprobación de envío; aceptar el sistema de copyright; si se desea, hacer llegar al Editor/a de la revista comentarios y observaciones (en este último apartado se pueden sugerir uno o varios posibles evaluadores, siempre que por su capacidad científica sean considerados expertos en la cuestión tratada en el artículo, lo que en ningún caso implica la obligación de su elección como revisores por parte de Consejo de Redacción de la revista).



4.2. En el PASO 2 se subirá el fichero con el artículo siguiendo escrupulosamente las indicaciones que se indican en este apartado:

- \* Archivo en formato pdf (que denominamos «original»), sin ninguna referencia a la identidad del autor o autores dentro del texto, eliminando cualquier elemento que aporte información que sugiera la autoría, como proyecto en el que se engloba o adscribe el trabajo. Para eliminar el nombre/s del autor/es en el texto, se utilizará la expresión «Autor» y año en las referencias bibliográficas y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc. Este es el archivo que se enviara a los revisores ciegos para su evaluación, y por ello se recuerda a los autores la obligatoriedad de seguir para este archivo las normas para asegurar una revisión ciega hecha por expertos. Es conveniente que este archivo incorpore todas las imágenes, gráficos o tablas que ilustren en artículo, preferiblemente en una resolución baja, o en su caso, que contengan las llamadas en el texto a dichos elementos. Todo ello sin perjuicio de la obligatoriedad de incorporar dichas imágenes, gráficos o tablas en el Paso 4 de manera independiente, con la resolución final requerida. El archivo ha de ser llamado con su propio nombre: NOMBRE\_DEL\_ARTICULO.pdf. Las normas de edición del texto se encuentran más abajo, léalas con atención.

4.3. En el PASO 3 se rellenarán todos los campos que se indican con los datos del autor o autores (es imprescindible que se rellenen los datos obligatorios de todos los autores que firman el artículo). Igualmente hay que introducir en este momento los datos correspondientes a los campos Título y Resumen, solo en el idioma original del artículo, así como los principales metadatos del trabajo siguiendo los campos que se facilitan (recuerde que una buena indexación en una revista electrónica como ETF SERIE VII facilitará la mejor difusión y localización del artículo); y, si los hubiere, las agencias o entidades que hayan podido financiar la investigación que a dado pie a esta publicación.

4.4. En el PASO 4 se pueden subir todos los archivos complementarios: de manera obligatoria se remitirá un archivo con los datos del autor, y de manera opcional se subirán si los hubiere, individualmente, tanto los archivos con las imágenes, gráficos o tablas que incluya el artículo, como un archivo con la información correspondiente a las leyendas o pies de imágenes, gráficos y tablas. Hay que tener en cuenta las siguientes indicaciones:

- \* Archivo en formato compatible con MS WORD con los datos completos del autor y autores: nombre y apellidos, institución a la que pertenece/n, dirección de correo electrónico y postal, y número de teléfono para contacto del autor principal. En este archivo sí se puede incluir la referencia al proyecto en el que se inscriba el trabajo (I+D, proyecto europeo, entidad promotora o financiadora, etc.).

- \* Archivos independientes con las imágenes y tablas del artículo. Se enviarán en formato digital (.JPEG, .PNG o .TIFF) con una resolución mínima de 300 ppp. a tamaño real de impresión. Las ilustraciones (láminas, dibujos o fotografías) se consignarán como «FIGURA» (p. ej., FIGURA 1, FIGURA 2...). Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como «TABLA». Las Figuras y Tablas se enviarán en archivos individualizados indicando el número de figura/tabla, siempre en formato escalable (.DOC, .DOCX, .RTF, .AI, .EPS, etc.).
- \* Archivo en formato compatible con MS WORD con las leyendas o pies de imágenes y tablas (recuerde que en el archivo PDF que llamamos «original» ha de colocar donde proceda la llamada a la Figura o Tabla correspondiente entre paréntesis). El/los autor/es está/n obligado/s a citar la fuente de procedencia de toda documentación gráfica, cualquiera que sea su tipo. La revista declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de los derechos de propiedad intelectual o comercial.

Durante el Paso 4, al insertar cada archivo complementario se le da posibilidad de que los evaluadores puedan ver dichos archivos. Solo debe dar a esta opción en los archivos de figuras y tablas, y en el de los pies de foto, siempre y en todos los casos si con ello no se compromete la evaluación ciega. Nunca pulse esta opción en el caso del archivo con los datos el autor/es.

En este momento puede subir también cualquier otro tipo de archivo que crea necesario para la posible publicación del artículo.

4.5. El último, paso, el PASO 5, le pedirá que confirme o cancele el envío. Si por cualquier cuestión, decide cancelar su envío, los datos y archivos quedarán registrados a la espera de que confirme el envío o subsane algún tipo de error que haya detectado (una vez se haya vuelto a registrar pulse sobre el envío ACTIVO y luego sobre el nombre del artículo para poder completar el proceso). Igualmente tiene la opción posterior de borrar todo el envío y anular todo el proceso.

## 5. MODIFICACIÓN DE ARCHIVOS CON POSTERIORIDAD AL ENVÍO DEL ORIGINAL, ENVÍO DE REVISIONES SOLICITADAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN Y ENVÍO DEL ARTÍCULO ACEPTADO

Existen diversas circunstancias, como errores del autor/es o las solicitudes de modificaciones o mejoras durante el proceso de revisión, que podrán generar uno o más nuevos envíos por parte del autor/es a esta plataforma. Para todos los casos el autor principal que haya realizado el envío debe seguir los siguientes pasos:

5.1. ENTRAR CON SUS CLAVES DE REGISTRO (recuerde anotarlas en lugar seguro la primera que vez que se registra, aunque es posible solicitar al sistema la generación de nuevas claves).

## 5.2. PULSAR SOBRE EL ENVÍO QUE LE APARECE COMO ACTIVO.

5.3. Le aparecerá una pantalla con el nombre y estado de su artículo, si **PULSA SOBRE EL TÍTULO DE SU TRABAJO** llegará a la pantalla con los datos completos de su envío. En esta pantalla encontrará en la parte superior las pestañas **RESUMEN**, **REVISIÓN** y **EDITAR**.

5.3.1. Si lo que quiere es añadir algún archivo complementario porque haya sido mal recibido, porque haya sido olvidado o por subsanar cualquier error advertido por parte del Editor/a o del propio autor/a, entre en la pestaña **RESUMEN** y pulse sobre la posibilidad de añadir fichero adicional. Igualmente puede en este momento modificar o complementar los metadatos del artículo.

5.3.2. Si el envío ha sido aceptado en primera estancia por el Consejo de Redacción, y dentro del proceso de revisión por pares ciegos se le notifica alguna sugerencia de *mejora o modificación*, entonces deberá entrar en la pestaña **REVISIÓN**, donde encontrará detallado todo el proceso y estado de la revisión de su artículo por parte del Editor/a y de los Revisores/as, allí podrá subir una nueva versión del autor/a en la pestaña **DECISIÓN EDITORIAL**. Recuerde que aún debe mantener el anonimato de la autoría en el texto, por lo que los archivos con las correcciones y revisiones deben ser remitidos aún en formato **.PDF**.

5.3.3. Una vez finalizado y completado el proceso de revisión por pares, si el artículo ha pasado satisfactoriamente todos los filtros se iniciará la corrección formal del trabajo de cara a su publicación electrónica. Después de registrarse y pulsar sobre el título debe entrar en la pestaña **EDITAR** y seguir las instrucciones que le notifique el Editor/a. En este momento, y de cara al envío del artículo para su maquetación y publicación, el archivo original que en su momento remitió en **.PDF** para la revisión, siempre exento de imágenes, figuras o tablas, debe ser ahora enviado en formato de texto, preferiblemente compatible con **MS WORD**.

## 6. VERSIÓN POST PRINT

Además de lo anterior, existe la posibilidad de publicar una versión post print de su trabajo en la revista electrónica con anterioridad a la versión definitiva maquetada. Para ello, en esta fase se le requerirá que junto a la versión definitiva en formato compatible con **MS WORD** solo con el texto que se remite a la imprenta (junto a los archivos con las imágenes, figuras y tablas si las hubiere, que ya había remitido el autor/es en el primer envío), ha de remitir una versión completa de su artículo en **.PDF** ya con el nombre/s del autor/es, así como con las imágenes o tablas incorporadas, junto a las leyendas precisas, incluidas al finalizar el texto, antes de la bibliografía. La puede subir registrándose e incluyéndola en los archivos complementarios del apartado **RESUMEN**. De esta forma el autor verá en la versión electrónica, con una importante antelación con respecto a la versión en papel, el artículo definitivo

aprobado, y podrá citar como prepublicado su artículo (este archivo, lógicamente, es de carácter provisional, no va paginado, y es sustituido con posterioridad cuando se incorpora la versión definitiva).

Si el autor se demora o incumple los plazos en las fases de Revisión o Edición, el Consejo de Redacción de la revista puede decidir la no publicación del artículo o su postergación automática para un número posterior.

## 7. NORMAS DE EDICIÓN

Las siguientes normas de edición deben ser tenidas en cuenta para el archivo «original» editado en .PDF (Paso 2):

### 7.1. DATOS DE CABECERA

- \* En la primera página del trabajo deberá indicarse el TÍTULO DEL TRABAJO EN SU LENGUA ORIGINAL Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS. Recuerde que no debe aparecer el nombre del autor, ni la institución a la que pertenece (debe remitirse en un fichero independiente en el paso 4: añadir ficheros complementarios).
- \* UN RESUMEN EN CASTELLANO DEL TRABAJO, JUNTO A SU CORRESPONDIENTE VERSIÓN EN INGLÉS, no superior a 1.000 caracteres con espacios. En el resumen es conveniente que se citen los objetivos, metodología, resultados y conclusiones obtenidas.
- \* Se añadirán también unas PALABRAS CLAVE, EN AMBOS IDIOMAS, SEPARADAS POR PUNTO Y COMA (;), que permitan la indexación del trabajo en las bases de datos científicas. Éstas no serán inferiores a cuatro ni excederán de ocho.
- \* En caso de que la lengua del texto original no sea el castellano, ni el inglés, el título, el resumen y las palabras claves se presentarán en el idioma original, junto con su versión en castellano e inglés.
- \* Las ilustraciones se enviarán en fichero independiente a este texto «original», igualmente se remitirá un archivo con la relación de ilustraciones y sus correspondientes leyendas (pies de imágenes).

### 7.2. PRESENTACIÓN DEL TEXTO

- \* El FORMATO DEL DOCUMENTO debe ser compatible con MS WORD. El tamaño de página será DIN-A4. El texto estará paginado y tendrá una extensión máxima de 50 000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía.

- \* Las IMÁGENES Y TABLAS, así como la relación numérica y la leyenda, tanto de las figuras como de las tablas, se adjuntarán en archivos aparte (en el paso 4). Se consignarán como FIGURA 1, FIGURA 2... Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como TABLA 1, TABLA 2... Las referencias a ilustraciones deben estar incluidas en el lugar que ocuparán en el texto. Su número queda a criterio del autor, pero se aconseja un máximo de 15 imágenes. En todos los casos debe citarse la procedencia de la imagen. Al comienzo del trabajo se podrá incluir una nota destinada a los agradecimientos y al reconocimiento de las instituciones o proyectos que financian el estudio presentado.

### 7.3. ESTILO

- \* El texto se presentará sin ningún tipo de formato ni de sangría de los párrafos, y con interlineado sencillo.
- \* Se utilizarán únicamente tipos de letra con codificación UNICODE.
- \* Las citas literales, en cualquier lengua original, se insertarán en el cuerpo del texto en redonda, siempre entre comillas dobles. Si la cita supera las tres líneas se escribirá en texto sangrado, sin comillas.
- \* Se evitará, en lo posible, el uso de negrita.
- \* Las notas voladas irán siempre delante del signo de puntuación.
- \* Las llamadas a figuras se señalarán entre paréntesis indicando el término en versalitas: (FIGURA 1), (FIGURAS 3 y 4)
- \* Las siglas y abreviaturas empleadas deben ser las comúnmente aceptadas dentro de la disciplina sobre la que verse el trabajo.
- \* Los términos en lengua original deberán escribirse en cursiva, sin comillas: *in situ*, *on-line*.
- \* El resto de normas editoriales se ajustarán a lo indicado en: Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

### 7.4. BIBLIOGRAFÍA

Las citas bibliográficas en las notas se atenderán a las siguientes normas:

- \* LIBROS. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título de la obra en cursiva. Lugar de edición, editorial, año y, en su caso, páginas indicadas.

Kamen, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

Si la persona reseñada es director, editor o coordinador, se hará constar a continuación del nombre y entre paréntesis (dir., ed., coord.).

Si los autores son dos o tres se consignarán todos, separados por punto y coma. Si el número de autores es superior a tres, se citará el primero y se añadirá et alii o «y otros»; otra posibilidad es indicar «VV.AA.»



- \* Los libros editados en SERIES MONOGRÁFICAS se deben citar con el título de la obra entre comillas dobles, seguido del título de la serie en cursiva, su número, y a continuación, lugar de edición, editorial y año, y, en su caso, páginas indicadas.

Mangas Manjarrés, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- \* Cuando se trate de CAPÍTULOS incluidos en un libro, se cita el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, la preposición «en» y a continuación la reseña del libro según las normas anteriormente citadas.

Melchor Gil, Enrique: «Elites municipales y mecenazgo cívico en la Hispania romana», en Navarro, Francisco Javier; Rodríguez Neila, Juan Francisco: *Élites y promoción social en la Hispania romana*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999, pp. xx-xx.

- \* Para las PONENCIAS, COMUNICACIONES DE CONGRESOS O SEMINARIOS, etc. se reseña el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, el título del congreso o seminario, y el lugar y año de celebración en cursiva, seguido de los editores o coordinadores si los hubiera, lugar de edición, editorial y páginas correspondientes.

García Fernández, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos*, Madrid, 2010, Bravo Castañeda, Gonzalo & González Salinero, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- \* Las TESIS DOCTORALES INÉDITAS se citan haciendo constar el autor, el título en cursiva, la universidad y el año.

Arce Sáinz, M.<sup>a</sup> Marcelina: *Vicente Rojo*, (Tesis doctoral inédita), UNED, 2003.

- \* ARTÍCULOS DE REVISTA. Apellidos y nombre del autor en redonda: título del artículo entre comillas dobles, nombre de la revista en cursiva, tomo y/o número, año entre paréntesis, páginas correspondientes.

Bringas Gutiérrez, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- \* DOCUMENTOS. En la primera cita debe ir el nombre del archivo o fuente completa, acompañado de las siglas entre paréntesis, que serán las que se utilicen en citas sucesivas. La referencia al documento deberá seguir el siguiente orden: serie, sección o fondo, caja o legajo, carpeta y/o folio. Si el

documento tiene autor, se citan los apellidos y nombre en redonda, seguido del título o extracto del documento entre comillas dobles y la fecha.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. Arroyo, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- \* REPETICIÓN DE CITAS. Cuando se hace referencia a un autor ya citado, se pondrán los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, la abreviatura *op. cit.* y la página o páginas a las que se hace referencia.

Blázquez Martínez, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

Si se han citado varias obras del mismo autor, se pondrá después de los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, el comienzo del título de la obra en cursiva, seguido de puntos suspensivos y las páginas correspondientes.

Blázquez Martínez, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Cuando se hace referencia a un mismo autor y una misma obra o documento que los ya citados en la nota anterior se pondrá *Idem*, seguido de la página correspondiente. Si se hace referencia a un mismo autor, a una misma obra o documento y en la misma página, se pondrá *Ibidem*.

## 8. CORRECCIÓN DE PRUEBAS DE IMPRENTA

Durante el proceso de edición, los autores de los artículos admitidos para publicación recibirán un juego de pruebas de imprenta para su corrección. Los autores dispondrán de un plazo máximo de quince días para corregir y remitir a ETF las correcciones de su texto. En caso de ser más de un autor, estas se remitirán al primer firmante. Dichas correcciones se refieren, fundamentalmente, a las erratas de imprenta o cambios de tipo gramatical. No podrán hacerse modificaciones en el texto (añadir o suprimir párrafos en el original) que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico. La corrección de las segundas pruebas se efectuará en la redacción de la revista.

# GUIDELINES FOR AUTHORS

You must **register and log in** to submit a paper and follow the status of your submission.

Submitted articles must be original and unpublished. The journal considers manuscripts in Spanish or any other language (preferably English).

Submitted articles must follow the guidelines specified in this section and also include the following files:

## I. FOR POSSIBLE PUBLICATION

- \* A file (called 'file' hereafter) containing the article edited with a word processor (preferably a DOC file) adhering to the guidelines below. The 'original' file will not include images or tables.

## 2. FOR SUBMISSION AND REVIEW

- \* A PDF file (the author must convert the 'original' file into a PDF file). This file must not contain references to the identity of the author or authors within the text (the file will be sent to the external reviewers for a blind peer-review). This file **INCLUDES** images and tables, along with their accompanying captions. Note that this file must follow the instructions to ensure blind review by experts. The author will, however, provide his/her details (name, academic affiliation, e-mail and postal address) when registering on the website.

## 1. THE 'ORIGINAL' DOC FILE MUST FOLLOW THE GUIDELINES BELOW

### I. TITLE PAGE

- \* The title page will indicate the title of the paper in its original language and its translation to English. The author's name and academic affiliation. An abstract of the paper in both English and Spanish of no more than 1,000 characters (with spaces). The abstract should outline the article's aims, method, results and conclusions. Keywords, in English and Spanish, must also be included to facilitate indexing the paper in scholarly databases. Keywords must be between four and eight. If the original text is not written in English or Spanish, the abstract and keywords must be presented in the text's original language, along with the translation to Spanish and English. Images must be sent separately in a different file, together with a third file containing the titles of the images with their corresponding captions.

## 2. TEXT

- \* The file must be in DIN A4 format (Word processor). The text must be numbered and should not exceed 50,000 characters (with spaces), not including bibliography.
- \* Headings preceding different sections of the article must be clearly distinguished. Quotations are enclosed in quotation marks; names and quotations in foreign languages are set in italics.
- \* Avoid using bold where possible.
- \* Do not indent paragraphs; use single-line spacing (1).
- \* References to illustrations must be inserted in the place they will occupy within the text. The author is free to use as many as he/she considers necessary; however, a maximum of 15 images is advised. The source of the image must be cited.
- \* *Figures and tables:* Send figures and tables in digital format (JPEG, PNG or TIFF for pictures; EPS, SVG, IA —any vector format— for tables and graphics) with at least 300 ppp resolution in print size. Simple table texts must be formatted in Word format. Illustrations (prints, drawings or photographs) will be referred to as «Figures» (*e.g.*, Figure 1, Figure 2). Charts and tables will be referred to as «Table». Figures and Tables must be sent in a separate file indicating the number of the figure/table and their place within the text. The author is obliged to cite the source of all graphic material, regardless of the type of material. The journal declines all liability for the infringement of intellectual or commercial property rights.
- \* *Style:* Acronyms and abbreviations can be used provided they are widely accepted in the discipline. Do not use decimal points when referring to years (*e.g.* 1980), Latin terms and quotations are set in italics: *et alii*, *in situ*. If the author uses a type of script that is not based on the Unicode encoding, the special typographic font must be included with the paper.

## 3. FOOTNOTES

Bibliographic references cited in notes will follow the guidelines and sequence specified below:

- \* **Books.** Capitalized small caps last name followed by the author's first name in lowercase: title of the book in italics. Place published, publisher, year, and, when appropriate, page numbers.

Kamen, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

If the book is an edited volume, this will be indicated in parenthesis after the editor or compiler's name (ed. / comp.).

If the book is authored by two or three authors, list all names. Where there are more than three authors, list the first followed by *et al.*

- \* If the publication is part of a MONOGRAPHIC SERIES, the title must be enclosed in quotation marks, followed by the title of the series in italics, the volume number, place published, publisher, year, and, where appropriate, page numbers.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- \* When citing BOOK CHAPTERS, list the author's name, title of the book section in quotation marks, the word «in», and the details of the book as specified above.

WOOD, Paul: «Modernism and the Idea of the Avant-Garde», in SMITH, Paul & WILDE, Carolyn (eds.): *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell, 2002, pp. 215-228.

- \* When referencing SEMINAR AND CONFERENCE PAPERS, list the author's name, the title of the paper in quotation marks, the name of the conference or seminar, the conference location and date in italics, followed by the editors names (where appropriate), place published, publisher, and page numbers.

García Fernández, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid, 2010*, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- \* When citing UNPUBLISHED DOCTORAL THESES, list the author's name, the title in italics, the university and the year.

Arce Sáinz, M.<sup>a</sup> Marcelina: *Vicente Rojo*, (Unpublished doctoral thesis), UNED, 2003.

- \* For JOURNAL ARTICLES, capital small caps for the author's last name, followed by the author's name in lowercase: the title of the article in quotation marks, the journal's name in italics, volume and/or issue, the year in parenthesis, page numbers.



Bringas Gutiérrez, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- \* **ARCHIVAL SOURCES.** The first citation must include the complete name of the repository or source followed by its acronym in parenthesis, which will be used in subsequent citations. The document must be referenced as follows: series, section or collection name, box or file, folder and/or folio. If the document is authored, capitalize the author's last name and name in lowercase, followed by the title or the document extract in quotation marks, and the date.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- \* **SUBSEQUENT FOOTNOTES.** When referencing an author previously cited, capitalize in small caps the author's last name, name in lowercase, the abbreviation *op. cit.*, and the page numbers referred to.

Blázquez Martínez, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

If more than one work by the same author is cited, capitalize in small caps the author's last name followed by the first name in lowercase, a short title containing the work's key words in italics, followed by three dots, and the page numbers.

Blázquez Martínez, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Where two consecutive notes refer to the same author and source, publication details are given in the first note. *Idem*, followed by the corresponding page numbers, is used in the second note.

When referring to the same author, source or document, and page number, use *Ibidem*.

## 2. PRINT PROOFS' CORRECTIONS

Manuscripts should be submitted in pdf format (hereinafter: «file»), without any reference to authorship inside the text. Any reference that can suggest the authorship of the text, such as the name of the project or the institution funding the research, should be carefully deleted. Self-citation of published works should be masked as well, both in in-text citation and reference entries. To do so, the name of the author(s) should be replaced for «Author», and title and pages should be deleted, leaving only the year of publication. This is the file that will be submitted to the blind peer reviewers, and authors are responsible for strictly

following the instructions for ensuring a blind review. Low-resolution figures and tables should be included inside the text, or at least clear indications of the placement of the figures in the text should be made. Notwithstanding, authors must attach separately high-quality figures and tables in Step 4. The file should be named after its title: TITLE\_OF\_THE\_ARTICLE.pdf. Guidelines for copyediting the manuscripts can be found below. Please, read them carefully.





SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2025  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 13 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



AÑO 2025  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 13 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



## Miscelánea · Miscellany

### 3 IGNACIO GONZÁLEZ CAVERO

La cultura material de Sevilla entre los siglos XI-XIII a través de la producción árabe escrita en época almohade. La importancia del legado 'Abbādī · The Material Culture of Seville between the 11<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Centuries through Written Arabic Production in the Almohad Period. The Importance of the 'Abbādī Legacy

### 31 MARCELINO GARCÍA SEDANO

Lo grotesco y siniestro neobarroco en la pintura española contemporánea. Un enfoque teratológico de la obra de Enrique Marty y Santiago Ydáñez · Grotesque and Sinister Neobaroque in Contemporary Spanish Painting: A Teratological Approach to the Works of Enrique Marty and Santiago Ydáñez

### 55 ESTHER SOLÉ I MARTÍ

De historiar la periferia a trazar redes culturales · The Actions of the Duke of Riánsares in the World of the Arts

### 81 VANESSA JIMENO GUERRA

Patrimonio artístico español en paradero desconocido: un peine medieval de «primorosos calados» · Spanish Artistic Heritage in Unknown Location: A Medieval Comb «with Exquisite Fretworks»

### 101 CHIARA CECALUPO Y ROBERTA RUOTOLO

The Mosaics of the Museum of the Campo Santo Teutonico (Vatican City): An Example of the Influence of Antiquity on Artistic and Industrial Production in the Late Nineteenth Century · Los mosaicos del museo del Campo Santo Teutónico (Ciudad Del Vaticano): un ejemplo de la influencia de la antigüedad en la producción artística e industrial de finales del siglo XIX

### 129 VICENTE GABRIEL PASCUAL MONTELL Y MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO

El pintor Juan Sariñena (c. 1545-1619) en el convento de santa Clara de Xàtiva (Valencia) · The Painter Juan Sariñena (c. 1545-1619) in the Convent of Santa Clara of Xàtiva (Valencia)

### 153 PABLO MARTÍNEZ

Trabajo, clase y violencia institucional. Tres escenas del sistema del arte español · Labour, class and Institutional Violence. Three Scenes from the Spanish Artistic System

### 175 JORGE PRÁDANOS FERNÁNDEZ

Las múltiples vidas de un manuscrito iluminado del *Fuero Juzgo*: análisis material, estilístico e iconográfico del Códice Rae Ms. 54 · The Multiple Lives of an Illuminated *Fuero Juzgo* Manuscript: Material, Stylistic and Iconographic Analysis of the Codex Rae Ms. 54

### 205 JÉSICA DOMÍNGUEZ MUÑOZ E IGNACIO AMILIVIA PARDO

La *performance* como dispositivo de visibilización y desnaturalización del trabajo reproductivo · Performance Art as a Mechanism for Visibility and Denaturalization of Reproductive Labor

### 227 SONIA JIMÉNEZ HORTELANO

La platería del Real Monasterio de Santiago de Uclés en los siglos XV y XVI: obras de Francisco Becerril, Miguel de Vera y otros artífices · The Silverware of the Royal Monastery of Santiago de Uclés in 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Century: Works by Francisco Becerril, Miguel de Vera and Other Craftsmen

### 251 BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO

Picasso y el eco africano: la forja de un mito en la Neue Galerie de Berlín en 1913 · Picasso and the African Echo: The Forging of a Myth at the Neue Galerie in Berlin in 1913

### 285 EVA GIL DONOSO, ANA ESTEBAN-MALUENDA Y ALBERTO RUIZ COLMENAR

Una imagen vale más que mil palabras. El humor gráfico como herramienta crítica en la *Revista Nacional De Arquitectura* (1948-1958) · A Picture is Worth a thousand words. Graphic Humor as a Tool for Criticism in *Revista Nacional de Arquitectura* (1948-1958)

### 311 LOLA VISGLERIO GÓMEZ

¿El sur a la fuerza? Una mirada genealógica y situada al colectivo artístico Agustín Parejo School · The South by Force? A Genealogical and Situated Approach to Agustín Parejo School Artistic Collective

**Dossier por Alicia Fuentes Vega e Irene García Chacón: *Vi(r)ajes. Movilidad y cultura material en España · Travels, Twists, Turns. Mobility and Material Culture in Spain***

### 335 ALICIA FUENTES VEGA E IRENE GARCÍA CHACÓN (EDITORAS INVITADAS)

Introducción. Movilidad y cultura material en España (siglos XIX y XX) · Introduction. Mobility and Material Culture in Spain (19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries)

### 345 ÁFRICA CABANILLAS CASAFRANCA

Elena Brockmann: el viaje de formación de una joven pintora. Cartas inéditas desde Roma (1886-1887) · Elena Brockmann: The Training Trip of a Young Woman Painter. Unpublished Letters from Rome (1886-1887)

### 377 IVANNE GALANT Y JORGE VILLAVERDE

El viaje a España de M<sup>le</sup>. Robert: un viaje canónico de la burguesía francesa durante los «años del hambre» · The Journey to Spain of M<sup>le</sup>. Robert: A Canonical Journey of the French Bourgeoisie during the «Years of Hunger»

### 417 SOL IZQUIERDO DE LA VIÑA

El hotel Ca-Vostra de Lene Schneider-Kainer: refugio cosmopolita y «museo oriental» en la Ibiza de los años treinta · The Ca-Vostra Hotel by Lene Schneider-Kainer: A Cosmopolitan Refuge and «Oriental Museum» in 1930s Ibiza

### 449 ANTONI VIVES RIERA

Género y mujer campesina en la formación histórica del espectáculo turístico de baile regional: El Parado de Valldemossa en Mallorca (1905-1936) · Gender and Peasant Women in the Historical Making of the Regional Dance Tourist Show: El Parado de Valldemossa in Mallorca (1905-1936)

### 471 MARÍA SEBASTIÁN SEBASTIÁN

El trópico en el Mediterráneo. Tito's y el imaginario turístico en Mallorca · The Tropic in the Mediterranean. Tito's and the Tourism Imaginary in Majorca

### 499 CARMELO VEGA

Vacaciones a la española. El boom turístico y automovilístico en la revista *Triunfo* · Spanish-style Holidays. The Tourist and Automobile Boom in *Triunfo* Magazine

### 535 JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ

Países (turísticos). Postales (auténticas). Usos diversos · (Tourist) Landscapes. (Authentic) Postcards. Diverse Uses

### 551 ESTHER ROMERO SÁEZ

Cartografiar el cuerpo salvaje: imágenes e (hiper)sexualidad desde las colonizaciones del siglo XIX · Mapping the Savage Body: Images and (Hyper)Sexuality from Nineteenth Century Colonizatio

### 577 JAVIER MATEO DE CASTRO

El impacto de la movilidad global en el museo. Diálogo, traducción e hibridación en la programación expositiva del Museo Nacional de Escultura del primer cuarto del siglo XXI · The Impact of Global Mobility on the Museum. Dialogue, Translation, and Hybridization in the Exhibition Programming of the Museo Nacional de Escultura in the First Quarter of the 21<sup>st</sup> Century

## Reseñas · Book Reviews

### 609 BORJA FRANCO LLOPIS

DODDS, Jerrilynn, *Visual Histories from Medieval Iberia. Arts and Ambivalence*

### 613 ELENA PAULINO MONTERO

ALONSO RUIZ, Begoña, *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico*

### 615 SERGIO RAMIRO RAMÍREZ

PEREDA, Felipe, *El escultor errante. Fortunas y adversidades de Pietro Torrigiano*

### 619 DANIEL CRESPO DELGADO

VEGA, Jesusa, «Austen Henry Layard y las antigüedades de Nínive: entre el pasado la realidad y el ensueño», *La novela arqueológica o la ensoñación de la realidad* (s. XVIII-XIX)

### 623 JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN

NEGRONI, María, *La idea natural*

